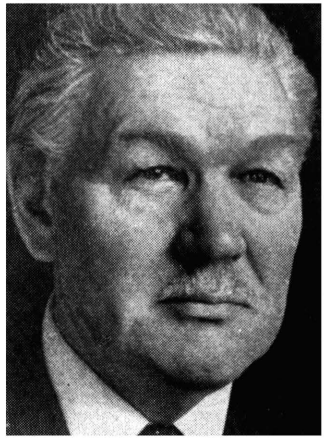
ИСКУССТВО КИНО 3

1972

ПОЗДРАВЛЯЕМ

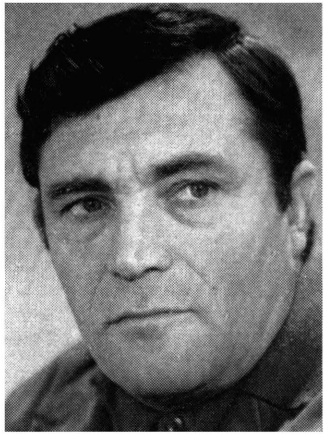


с 60-летием

САНАЕВА ВСЕВОЛОДА ВАСИЛЬЕВИЧА, народного артиста СССР, лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых, снимавшегося в фильмах «Волга-Волга», «Любимая девушка», «У них есть Родина», «Сельский врач», «Первый эшелон», «Рассказы о Ленине», «Пять дней — пять ночей», «Оптимистическая трагедия», «Это случилось в милиции», «Ваш сын и брат», «Странные люди», «Освобождение» и многих других

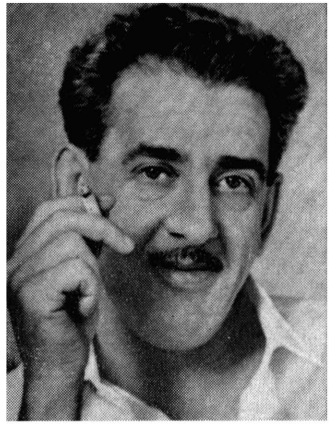
с 50-летием

БЕГАЛИНА МАЖИТА САФАРГАЛИЕВИЧА, заслуженного деятеля искусств Казахской ССР, лауреата Государственной премии Казахстана, поставившего картины «Это было в Шугле», «Его время придет», «Возвращение на землю», «Следы уходят за горизонт», «За нами Москва», «Песнь о Маншук»



с 50-летием

КАРПОВА АЛЕКСАНДРА ЯКОВЛЕВИЧА, заслуженного деятеля искусств Казахской ССР, лауреата Государственной премии Казахстана, режиссера, поставившего фильмы «Далеко в горах», «Сказ о матери», «Дорога в тысячу верст», «Белая земля» и другие



с 50-летием

БЕЛОКУРОВА ЛЕОНИДА АНАТОЛЬЕВИЧА, кинодраматурга, автора десяти полнометражных и более пятидесяти короткометражных (художественных, документальных, научно-популярных, мультипликационных) фильмов. Среди них: «Непокоренные» (по Б. Горбатову), «Сикстинская мадонна», «Чайковский», «Дмитрий Шостакович», «Болдинская осень», «Маугли», «Тропой бескорыстной любви»

ИСКУССТВО КИНО 3
1972

Ежемесячный журнал
Орган
Комитета по кинематографии
при Совете Министров СССР
и Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор Сурков Е. Д.

Редколлегия: Баскаков В. Е.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Козинцев Г. М.
Королева М. Е.
Махнач Л. В.
Михалевич А. В.
Новогрудский А. Е.
Зам. главного редактора Орлов Д. К.
Парамонова К. К.
Ростоцкий С. И.
Санаев В. И.
Соловьев В. И.
Ответственный секретарь Сулькин М. С.
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Художественный редактор Антонова Т. М.
Технический редактор Гродская Р. М.
Корректор Ярошевская С. Л.

На 1-й стр. обложки — Софико Чиаурели в роли Сидонии в фильме «Тепло твоих рук» (постановка Ш. Манагадзе и Н. Манагадзе, «Грузия-фильм»)

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются

СОДЕРЖАНИЕ

1
В Центральном Комитете КПСС
О литературно-художественной критике

СОВРЕМЕННОСТЬ И ЭКРАН

7
Б. Беляков, В. Пошатаев Время, экономика, экран

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

21
А. Зоркий На том стоит русская земля
32
Евгений Кригер Правда и поэзия
37
В. Губарев Прикосновение к космосу
44
Н. Савицкий Двое из легенды
50
И. Сосновский Испытание человечности
56
Гр. Степанченко За рулем мировой парень

ТРАДИЦИИ, УХОДЯЩИЕ В ЗАВТРА

61
И. А. Пырьев — художник и человек

КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЕ

98
Марина Голдовская Искусство наблюдать жизнь

ПОРТРЕТЫ

105
С. Цимбал Николай Симонов, сверстник века

ИЗДАНО О КИНЕМАТОГРАФЕ

114
Вл. Росселъс Через объектив времени
116
Э. Брагинский Поскольку это искусство

ПЕРЕПИСКА С ЧИТАТЕЛЯМИ И ЗРИТЕЛЯМИ

118
Экран—сфере услуг

ЗА РУБЕЖОМ

125
Вл. Баскаков Неореализм сегодня
137
Л. Лагин Секрет обаяния
143
Всеволод Ревич За четверть века до революции
149
Д. Данин Блистательная неправда
154
В. Михалкович Роковая любовь кронпринца
159
Н. Сизов Горизонты Сорренто

ГОСТИ РЕДАКЦИИ

161
«Ваша литература — могучий Антей»

СЦЕНАРИЙ

163
В. Ежов, В. Жалакявичус «Это сладкое слово—свобода!»

Iskusstvo Kino
Cinema Art

In the Central Committee of CPSU. «On the Literary and Art Criticism» (page 1).

THE TIME AND THE SCREEN

Vyacheslav Belyakov, Vladimir Poshataev Time, Economics, Screen (page 7). About the publicist and artistic qualities of the films treating economic problems.

NEW FILMS

Andrei Zorky Here Stands Russian Land (page 21). Review of the film «Soldier from the War Returning» (Mosfilm).

Evgeny Kriger The Truth and the Poetry (page 32). Review of the film «The Peasants» (Central Documentary Film Studios).

Vladimir Gubarev A Touch of the Space (page 37). Review of the films «The Earth's Gravitation» (Art Group «Ekran») and «A Flight to the Future» (Centrenauchfilm).

Nikolai Savitsky Two from the Legend (page 44). Review of the film «The Legend of the 'Paviak' Prison» (Tajikfilm).

Immanuil Sosnovsky A Test of Humanity (page 50). Review of the film «In the Death's Shadow» (Riga Film Studios).

Grigory Stepanchenko A Swell Guy in the Driver's Seat (page 56). Review of the film «A Swell Guy» (Belarusfilm).

TRADITIONS THAT LAST TOMORROW

I. A. Pyriev—The Artist and the Man (page 61). Memoirs of the friends and collaborators of Ivan Pyriev. An Attempt of a collective portrait.

PROFESSIONAL ANXIETIES

Marina Goldovskaya The Art of Watching the Life (page 98). On some aspects of technology and methods linked with the modern TV film aesthetics.

PROFILES

Sergei Tsimbal Nikolai Simonov, the Century's Contemporary (page 105). About the prominent film and theatre actor.

PUBLISHED ON CINEMA

Vladimir Rossels Through the Lenses of the Time (page 114). Review of the collection of essays by the Ukrainian cinema veterans «Through the Camera Lenses of the Time», Kiev, 1970.

Emmanuel Braginsky Because It is the Art (page 116). About the work of the film art director Lidia Naumova.

CORRESPONDENCE WITH THE READERS AND THE SPECTATORS

Screen—to the Sphere of Services (page 118). Readers about the article by V. Egorov and A. Karpychev «Everything for the Man's Sake» (Iskusstvo Kino, 1971, № 8).

ABROAD

Vladimir Baskakov Neorealism Today (page 125). About the traditions of neorealism in the Italian cinema.

Lazar Lagin The Secret of Charm (page 137). About the Bulgarian Animation.

Vsevolod Revich A Quarter Century Before the Revolution (page 143). Review of the film «The Days of Water» (Cuba).

Daniil Danin A Brilliant Forgery (page 149). Review of the film «The Hellstrom Chronicle» (USA).

Valentin Mikhalkovich A Fatal Love of the Crownprince (page 154). Review of the film «Mayerling» (France).

Nikolai Sizov Horizon of Sorrento (page 159). Deputy Chairman of the Committie for Cinematography under the Council of Ministers about the forthcoming festival of Soviet films in Sorrento.

OUR GUESTS

«Your Literature Is Mighty Antheus» (page 161). The delegation of the Hungarian TV workers visits the magazine's headquarters.

SCRIPT

Valentin Ezhov, Vitautas Zhalakyavichus This Sweet Word — Freedom! (page 163).

Filmography (page 191).

Адрес редакции: 125 319 Москва, А-319, ул. Усиевича, 9, Тел. 151-02-72. А-02653. Подписано к печати 17/II 1972 г. Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тираж 40950 экз. Заказ 1343. Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, проспект Мира, д. 105.

О литературно-художественной критике

ЦК КПСС принял постановление «О литературно-художественной критике». В нем отмечается, что партийные комитеты, учреждения культуры, творческие союзы, органы печати направляют активные усилия на реализацию указаний XXIV съезда КПСС о повышении уровня литературно-художественной критики. Задачи критики обсуждены на съездах, пленумах, собраниях художественной интеллигенции. Больше стало публиковаться содержательных статей, проникнутых заботой о дальнейшем развитии искусства социалистического реализма.

Вместе с тем в Постановлении ЦК КПСС указывается, что состояние критики пока не отвечает в полной мере требованиям, которые определяются возрастающей ролью художественной культуры в коммунистическом строительстве. Недостаточно глубоко анализируются процессы развития советской литературы и искусства, взаимообогащения и сближения культур социалистических наций. Многие статьи, обзоры, рецензии носят поверхностный характер, отличаются невысоким философским и эстетическим уровнем, свидетельствуют о неумении соотносить явления искусства с жизнью. До сих пор в критике проявляются примиренческое отношение к идейному и художественному браку, субъективизм, приятельские и групповые пристрастия. Иногда публикуются и такие материалы, в которых дается неверная картина истории советского и дореволюционного искусства, предвзято оцениваются отдельные художники и произведения. Критика все еще недостаточно активна и последовательна в утверждении революционных, гуманистических идеалов искусства социалистического реализма, в разоблачении реакционной сущности буржуазной «массовой культуры» и декадентских течений, в борьбе с различного рода немарксистскими взглядами на литературу и искусство, ревизионистскими эстетическими концепциями.

Партийные комитеты, министерства и ведомства, творческие союзы еще не обеспечивают должного контроля за критико-библиографической деятельностью подведомственных органов печати, издательств, соответствующих редакций телевидения и радио, слабо используют средства массовой информации для целенаправленного идейно-эстетического воспитания трудящихся, для пропаганды лучших достижений многонационального советского искусства.

Редакции ряда газет и журналов не всегда требовательны к идейно-теоретическому уровню критических статей. Существенные недостатки имеются в практике рецензирования. Публикуемые рецензии нередко носят односторонний характер, содержат необоснованные комплименты, сводятся к беглому пересказу содержания произведения, не дают представления о его реальном значении и ценности. Многие книги, спектакли, фильмы, художественные выставки, музыкальные сочинения, концертные программы вообще остаются вне поля зрения критики. Слабо привлекаются к работе в печати ведущие специалисты в области марксистско-ленинской эстетики, теории и истории искусства, мастера советской культуры; редакции не уделяют достаточного внимания жанровому многообразию и доходчивости критических материалов.

В Постановлении ЦК КПСС указывается, что руководящие органы творческих союзов редко организуют коллективные обсуждения назревших проблем художественного творчества, медленно перестраивают работу комиссий и советов по критике. Не проявляется повседневная забота об идейном воспитании и профессиональной подготовке критиков, о создании в среде работников литературы и искусства обстановки высокой требовательности, правильного отношения к выступлениям критики.

Недостатки литературно-художественной критики, отмечается в постановлении, во многом обусловлены нехваткой квалифицированных кадров. Между тем в университетах и гуманитарных вузах не созданы необходимые условия для специализации студентов и аспирантов в области критики, неудовлетворительно поставлена эта работа и в учебных заведениях литературы и искусства. На развитии критики отрицательно сказываются серьезные недостатки в постановке научно-исследовательской работы, ведомственная разобщенность научных и творческих кадров, отсутствие должной координации в деятельности научных учреждений.

Центральный Комитет КПСС обратил внимание ЦК компартий союзных республик, крайкомов и обкомов КПСС, министерств и ведомств, творческих союзов, руководителей органов печати, издательств, телевидения и радио на необходимость повышения идейно-теоретического уровня литературно-художественной критики, ее активности и принципиальности в проведении линии партии в области художественного творчества.

Долг критики, подчеркивается в постановлении, — глубоко анализировать явления, тенденции и закономерности современного художественного процесса, всемерно содействовать укреплению ленинских принципов партийности и народности, бороться за высокий идейно-эстетический уровень советского искусства, последовательно выступать против буржуазной идеологии. Литературно-художественная критика призвана способствовать расширению идейного кругозора художника и совершенствованию его мастерства. Развивая традиции марксистско-ленинской эстетики, советская литературно-художественная критика должна сочетать точность идейных оценок, глубину социального анализа с эстетической взыскательностью, бережным отношением к таланту, к плодотворным творческим поискам.

Соответствующим министерствам и ведомствам, творческим союзам предложено разработать и осуществить меры по улучшению критико-библиографической деятельности подведомственных журналов, газет, издательств, редакций телевидения и радио: укрепить редколлегии, издательские советы, редакции квалифицированными, политически зрелыми кадрами, обеспечить создание нештатного актива из числа авторитетных критиков; предусмотреть формы поощрения лучших работ в области литературно-художественной критики, литературоведения и искусствознания.

ЦК КПСС рекомендовал творческим союзам повседневно заботиться об идейно-теоретическом и профессиональном уровне литературно-художественной критики, повышать ее роль в решении задач коммунистического строительства, в формировании общественного мнения, в борьбе с чуждыми взглядами и концепциями. Творческие союзы, говорится в постановлении, должны быть инициаторами и организаторами обсуждения актуальных вопросов художественного творчества, отдельных произведений литературы и искусства, вносить свой вклад в разработку теоретических проблем социалистического реализма. Следует улучшить деятельность комиссий и советов по критике.

Академии наук СССР, министерствам, ведомствам предложено направить внимание подведомственных им институтов на глубокое изучение проблем теории и методологии литературно-художественной критики, активизировать усилия ученых в исследовании современного художественного процесса, взаимодействия культур стран социалистического содружества. В Постановлении ЦК КПСС содержатся рекомендации по улучшению подготовки специалистов в области истории и теории литературы, кино, театра, музыки, изобразительного искусства. Имеется в виду предусмотреть в учебных планах университетов, педагогических институтов и специальных высших учебных заведений необходимые возможности для факультативной специализации студентов и аспирантов по проблемам литературно-художественной критики. Академии общественных наук при ЦК КПСС поручено улучшить и расширить подготовку на базе академии квалифицированных специалистов в области теории литературы и искусства и литературно-художественной критики.

В целях дальнейшего улучшения критико-библиографического дела и пропаганды художественной литературы признано целесообразным создать массовый литературно-критический и библиографический журнал.

Важной задачей партийных комитетов, говорится в Постановлении ЦК КПСС, является усиление помощи министерствам и ведомствам, творческим союзам, органам печати, телевидения и радио в деле воспитания, подбора и расстановки кадров критиков, укрепление связи критиков с практикой коммунистического строительства, совершенствование их марксистско-ленинской теоретической подготовки.

Искусство и критика

Трудом и творческим гением народов Страны Советов, руководимых ленинской партией, создана богатейшая сокровищница советской многонациональной художественной культуры. Заявляют о себе все новые замечательные мастера, представляющие самые разнообразные виды и жанры искусства, все новые художественные ценности прочно входят в нашу жизнь. По праву гордясь успехами советской литературы и искусства, окружая вниманием и заботой деятелей социалистической культуры, партия и народ предъявляют вместе с тем высокие требования к идейно-художественному качеству их труда, к его общественной значимости. В условиях острейшей идеологической борьбы на мировой арене гражданская и творческая ответственность художника как никогда возрастает.

Вполне закономерно, что вопрос о повышении роли литературы и искусства в духовной жизни советского общества, в воспитании нового человека рассматривался на XXIV съезде КПСС в тесной связи с задачами литературно-художественной критики. Повышение уровня критики — непременное условие успешного развития искусства. Являясь неотъемлемой, органической частью творческого процесса, она призвана оказывать активное влияние на формирование результатов этого процесса, эстетических вкусов народа. Действенность и сила этого влияния зависят от идейно-теоретического и профессионального уровня критики, ее умения слушать пульс жизни.

Занимая место на переднем крае идеологической борьбы, критика служит важнейшим инструментом проведения линии партии в сфере литературы и искусства. Именно поэтому о недостатках и упущениях критики с такой озабоченностью говорилось в Отчетном докладе ЦК КПСС XXIV съезду партии. Выполняя указания съезда, партийные комитеты, учреждения культуры, творческие союзы, органы печати заметно усилили внимание к литературно-художественной критике, стремятся повысить ее боевитость и общественный авторитет.

Опубликованное вчера постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» придает всей этой работе еще более широкий размах и целеустремленность. В нем не только отмечены наиболее существенные недостатки в постановке литературно-художественной критики, но и сформулированы ее важнейшие задачи, намечена система конкретных мер, призванных укрепить марксистско-ленинскую научную, методологическую вооруженность критики, создать необходимые условия для повышения ее роли в воспитании трудящихся, в пропаганде достижений советского искусства.

Что еще мешает нашей критике достойно выполнять свою высокую общественную миссию, быть действенным фактором творческого процесса? Без должной глубины анализируются важнейшие тенденции развития отечественной литературы и искусства. Многие критические выступления отличаются невысоким философским и эстетическим уровнем, поверхностны, свидетельствуют о неумении их авторов соотносить явления искусства с жизнью, с требованиями времени. В критике дают о себе знать субъективизм, приятельские и групповые пристрастия, проявляется примиренческое отношение к идейному и художественному браку. Вместо анализа идейно-художественных особенностей тех или иных произведений, определения их реального места в развитии литературы и искусства иные критики предлагают

читателю набор общих мест и бездоказательных комплиментов в адрес автора. Некоторые литературно-художественные, искусствоведческие журналы и газеты уклоняются от рассмотрения нового в художественной практике, не вторгаются в живой творческий процесс. Еще нередки публикации, искажающие историю советского и дореволюционного искусства, предвзято оценивающие те или иные художественные явления.

Решительно изживая эти и другие недостатки, критика призвана всесторонне анализировать тенденции и закономерности развития современной литературы и искусства, процессы взаимообогащения и сближения культур социалистических наций, высоко нести знамя партийности и народности. Ее долг — вести непримиримую борьбу против буржуазной идеологии, ревизионистских эстетических концепций, декадентских течений в искусстве. Быть на высоте задач, сформулированных в решениях XXIV съезда КПСС и в постановлении Центрального Комитета партии, критика сможет, лишь сохраняя нерушимую верность принципам марксистско-ленинской эстетики, творчески развивая и обогащая их, сочетая точность идейных оценок, глубину социального анализа с эстетической взыскательностью, бережным отношением к таланту.

Забота о дальнейшем совершенствовании литературно-художественной критики — кровное дело руководящих органов творческих союзов. Исходя из указаний партии, они должны ввести в систему коллективное обсуждение новых произведений, насущных вопросов художественного творчества, вносить свой вклад в разработку теории социалистического реализма. Следует всячески активизировать деятельность комиссий и советов по критике, постоянно поддерживать в среде работников литературы и искусства атмосферу высокой требовательности, правильного отношения к выступлениям критики. Нежелание того или иного автора прислушаться к справедливым замечаниям в свой адрес, стремление поставить себя вне критики нужно рассматривать как проявление нравов, чуждых нормам нашей жизни.

Постановление ЦК КПСС обязывает соответствующие организации и ведомства принять эффективные меры для улучшения критико-библиографической деятельности подведомственных им периодических изданий, укрепить редколлегии, издательские советы, редакции телевидения и радио квалифицированными, политически зрелыми кадрами, позаботиться о создании нештатного актива из числа авторитетных критиков. Предстоит провести большую работу по расширению и улучшению подготовки специалистов в области теории и истории литературы и искусства, литературно-художественной критики.

Важная обязанность партийных комитетов — усилить помощь министерствам и ведомствам, творческим союзам, средствам массовой информации и пропаганды в деле воспитания, подбора и расстановки кадров критиков, всемерно способствовать идейной закалке этих кадров, укреплению их связей с практикой коммунистического строительства.

Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» — новое проявление заботы партии о дальнейшем развитии нашей многонациональной литературы и искусства, о приумножении духовных богатств советского народа.

(«Правда», 1972, № 26)

Время, экономика, экран

В. Беляков, В. Пошатаев

...Некий бульдозерист, убирая строительный мусор, закопал в землю какие-то металлические балки, трубы, скобы. Казалось бы, что тут особенного? Будничное дело. А если вдуматься, он закапывал чей-то труд, чьи-то силы, а в конечном счете, наше общее добро.

Естественно, что для тех, кто выплавляет металл, этот факт выглядел вопиющим, оскорбляющим рабочую гордость. Обсуждая его, металлурги говорили остро, заинтересованно и не только о конкретном случае, а о проблемах хозяйствования, планирования в широком плане.

Случай с бульдозеристом стал одной из конкретных ситуаций, которую обсуждал за «круглым столом» представительный форум специалистов: ученых, инженеров, экономистов, руководителей заводов, журналистов — в научно-публицистическом фильме «Экономика, управление, человек» («Киевнаучфильм»).

Кажется, еще совсем недавно ученые, инженеры, рабочие, собираясь вместе, мечтали, спорили, горячо обсуждали, каким быть нашему первому трактору, первой электростанции, первой очереди метро, первому спутнику... И вот сегодня, по-деловому начав девятую пятилетку, они уже спорят о том, какой должна быть единая автоматизированная система управления производством, народным хозяйством в целом для одной шестой части земного шара, они горячо обсуждают фундаментальные, поистине глобальные проблемы общегосударственной экономики.

«Круглый стол», или, как еще иногда называют такую форму работы, «экономические игры», послужил интересной кинематографической основой для названной картины, ибо, как говорил директор Института проблем управления АН СССР академик В. А. Трапезников, «игровая ситуация — это один из лучших способов активизировать полезную для общества инициативу человека».

Появление на экране большого фильма «Экономика, управление, человек» — явление не только само по себе примечательное, но и обнадеживающее. И вот почему.

Всякий раз, когда речь заходит об экономике, мы невольно обращаемся к цифрам. В экономике без них не обойтись. Не обойтись, наверное, и в разговоре об экономике. Для начала ограничимся цифрой —30 000. Столько книг и брошюр на экономические темы вышло в свет за минувшее пятилетие в различных издательствах страны. Богата и жанровая палитра литературы — от фундаментальных исследований монографического характера до популярных брошюр о героях труда, передовых коллективах.

Хороший старт взят и в новой пятилетке: вышли сотни книг и брошюр об основных направлениях и проблемах социально-экономического развития страны, о борьбе трудящихся за повышение эффективности производства, успешное выполнение заданий пятилетки. Словом, издателям есть что положить на чашу весов.

Могут ли кинематографисты состязаться с ними? Могут. Но сегодня их вклад в разработку экономической темы еще очень скромен. Не стоит здесь прибегать к цифрам. За последнее время мастера научного и документального кино создали такие замечательные фильмы, как «Человек и атом», «На границе жизни», «В глубины живого», «Человек и хлеб», «Поэма о рабочем классе», «Крестьяне», «Язык животных», «Атомное пламя» и многие другие. Зрителям полюбились эти работы. На экономические же темы наберется десяток-другой научно-популярных и учебных фильмов — не больше, а среди них лент, интересно решенных, значительных в художественном отношении, еще меньше.

Мы далеки от мысли упрекать кинематографистов в том, что они недооценивают столь важную тему. Уверены: каждый деятель кино прекрасно понимает, какое место занимает экономика в нашей жизни, в жизни страны. Но для кинематографа экономика в какой-то мере остается еще «страной неведомой».

Может быть, все дело в «антикиногеничности» темы? Возможно ли творчески «расщепить» красноречие цифр, в мире которых мы с вами живем?

Прежде чем перейти к разговору о новых фильмах, посвященных вопросам экономики, внимательно приглядимся к самим цифрам, к тому, что стоит за ними.

Недавно известный советский ученый, директор Центрального экономико-математического института академик Н. П. Федоренко в одной из статей привел такие примеры. Первый — о составлении оптимального плана развития и размещения нефтедобывающей и нефтеперерабатывающей промышленности. Для решения этой задачи была разработана экономико-математическая модель, описывающая условия добычи и транспортировки нефти, производства и распределения нефтепродуктов. В результате удалось определить объемы нефти по отдельным районам и распределение ее между нефтеперерабатывающими заводами, размещение заводов и распределение их продукции между районами потребления. Заданные потребности народного хозяйства в нефтепродуктах этим планом удовлетворялись при минимуме проведенных затрат на весь комплекс необходимых работ.

При формулировке математической модели «нефтяной» задачи использовался специальный метод, разработанный сотрудниками ЦЭМИ, научно-исследовательских институтов нефти и нефтепереработки. Метод позволил провести на ЭВМ не только собственно решение задачи, но и подготовить основные исходные данные.

О сложности задачи дадут представление следующие цифры: ЭВМ решала систему из 450 уравнений с числом переменных 2900. Только исходных показателей было девятнадцать тысяч! Столь большой объем числового материала потребовал специальной организации вычислительных работ и использования лучшей отечественной машины — БЭСМ-6. Ученым удалось просчитать и сравнить целый ряд вариантов возможных планов развития и размещения нефтедобывающей и нефтеперерабатывающей промышленности. В результате экономия только по капитальным вложениям составила свыше 800 миллионов рублей.

И еще один пример — о выборе места строительства крупнейшего завода легковых автомобилей. Когда состоялось решение о его строительстве, было выдвинуто более тридцати предложений: центральные, республиканские и областные организации рекомендовали самые разнообразные пункты строительства завода. На основе материалов обследования промплощадок и учета важнейших экономических факторов (себестоимость продукции, удельные капиталовложения, транспортные расходы, наличие трудовых ресурсов) были выделены для детального рассмотрения следующие перспективные пункты: Киев, Минск, Горький, Белгород, Тольятти, Ярославль. У каждого из них были свои большие преимущества — требовались многовариантные расчеты, позволяющие объективно оценить разнообразные гипотезы и подходы, проектные проработки и организационные схемы. При исчислении затрат предстояло учесть расходы не только на создание промышленно-производственных объектов и выпуск автомобилей, но и на освоение территории, инженерные коммуникации, транспортные объекты, перемещение и подготовку кадров, снабжение предприятия сырьем и энергией, сбыт готовой продукции.

Расчеты поручили провести Центральному экономико-математическому институту и Совету по изучению производительных сил при Госплане СССР. Для каждого из шести пунктов подготовили шестнадцать вариантов расчетов, учитывающих различный подход к решению задачи. И вывод оказался таков: суммарные минимальные затраты достигаются при размещении комплекса автомобильных заводов в городе Тольятти. По сравнению с Тольятти тот же автомобилестроительный комплекс

обошелся бы дороже в Белгороде на 20 млн. рублей, в Горьком — на 75 млн. рублей, в Ярославле — на 85 млн. рублей, в Минске — на 100 млн. рублей, в Киеве — на 115 млн. рублей.

Разве процесс решения таких задач не интересен для кинематографиста? Чем это не увлекательнее, не «киногеничнее» проникновения глаза киноаппарата в глубины атома или живой материи?

Разумеется, мы далеки от мысли противопоставлять одну тематику другой. Каждая имеет свое право на существование под солнцем юпитеров. В век ускоренного развития науки и техники интерес к научно-технической информации велик. Это диктуется и необходимостью удовлетворять естественную любознательность и применять приобретенные знания в деле. То же самое можно сказать и об экономической информации. Без нее сейчас не добиться успеха ни на одном участке хозяйственной деятельности.

●

В этих условиях огромна роль киноинформации, научной и документальной кинопублицистики, притом обращенной непосредственно к каждому советскому человеку.

Было бы несправедливым утверждать, что экономическая проблематика вообще не попадала в поле зрения нашего кинематографа.

На эту волну настроен целый ряд картин последних лет:

в 1967 году—«Экономисты о хозяйственной реформе», «Копейка рубль бережет» («Леннаучфильм»), короткометражные ленты, разрабатывающие частные проблемы осуществляемой в стране новой экономической реформы;

в 1970 году —«Веление времени», «Внимание! Мы ищем резервы», «Арифметика резервов» («Леннаучфильм»), «Сколько жить машине?» («Киевнаучфильм») освещали отдельные вопросы экономики, планирования, хозяйствования на промышленных предприятиях;

в 1971 году — полнометражные развернутые кинополотна «Экономика, управление, человек» («Киевнаучфильм»), с которого мы начали свой разговор, «Твой день зарплаты» (Рижская киностудия) и короткометражные публицистические ленты «Руководитель» («Леннаучфильм»), «Репортаж из кабинета» (Ленинградская студия документальных фильмов), а также ряд специальных картин по вопросам экономики, рассчитанных на специалистов этой области,—«Размышление о науке управления», «Производственные фирмы и объединения», «Хозрасчет в совхозе» и т. д.

Такова приблизительно общая картина экранной разработки экономической проблематики. Как мы уже отмечали, фильмов немного, но поговорить серьезно есть о чем. И в первую очередь об их качестве, об их публицистической и художественной эффективности.

●

Наш век наделяют лестными эпитетами. Называют его атомным, космическим, электронным. Каждое определение по-своему справедливо и выражает специфику времени — сложность, масштабность того или иного явления. Но что может сравниться по сложности и масштабности с экономикой? У нас создана огромная экономическая мощь, основой которой являются многоотраслевая индустрия и крупное социалистическое сельское хозяйство, передовая наука, квалифицированные кадры рабочих, специалистов, хозяйственных руководителей.

Только в промышленности насчитывается свыше 50 тысяч предприятий, на которых трудится примерно 32 млн. человек. За день экономика страны производит почти на 2 млрд. рублей общественного продукта — в 10 раз больше, чем производилось ежедневно к концу 30-х годов. Экономические проблемы постоянно усложняются, их решение требует все больших усилий.

XXIV съезд КПСС определил перспективы развития советской экономики на очередную пятилетку. Третья сессия Верховного Совета СССР восьмого созыва на основе Директив съезда утвердила пятилетний план, распределив задания по годам. Пятилетний план стал законом нашей жизни и деятельности.

Повышение благосостояния трудящихся становится все более настоятельной потребностью самого хозяйственного развития, одной из важных экономических предпосылок быстрого роста производства. Объем и структура материально-технических средств характеризуют лишь потенциальные возможности развития производства. Они реализуются не сами по себе, а через труд людей. Как бы ни были совершенны средства производства, без

человека они мертвы. Это значит, что с развитием и качественным изменением материально-технической базы, с развертыванием научно-технической революции роль человека в современном производстве, значение его профессиональной подготовки, знаний, квалификации, отношения к труду не снижаются, а возрастают. Современная индустрия и сельское хозяйство более чем когда-либо зависят от мастерства и знаний людей. Известно, что новые знания освежают наши силы.

Как же способствует этому наш кинематограф?

●

Когда мы приводили выше примеры «красноречия цифр», мы имели в виду скрытую в них драматургию, борьбу идей и мнений специалистов, торжество одних расчетов и естественное поражение других, то есть все, что может вдохновить художника, направить его мысль на образное раскрытие внешне сухих, математически строгих положений и закономерностей. У научного и документального кинематографа богатейший арсенал средств и художественных возможностей для открытия поэзии даже в таблице умножения.

Однако многие из названных фильмов оказались попросту бедными, маловыразительными, на наш взгляд, в силу первоначально поставленной однозначной и ограниченной творческой задачи — киноинформации.

Так, авторы фильма «Экономисты о хозяйственной реформе», взявшись рассказать о путях повышения производительности труда, экономии материалов и средств, о материальном стимулировании производственников на примере ленинградских предприятий, по сути, проиллюстрировали тему рядом синхронно записанных выступлений специалистов, полностью передоверив раскрытие темы слову.

У зрителя нет повода сомневаться в авторитетности и компетентности того или иного руководителя производства. Говорят они все толково, умно, со знанием дела. Но в фильме отсутствует «зримый образ»— необходимейший элемент кинорассказа. Не «кадр», скажем, цеха, станка или готовой продукции, которые обычно подкладывают в качестве примера,— все это есть и все это лишь средство заполнения экранного времени,—а именно «зримого образа», образа, который помогает зрителю мысленно извлекать идею фильма, переносить конкретность показываемого объекта в разряд обобщений, типизации.

В этом же случае конкретность остается конкретностью, выступления выглядят дежурными, а фильм топчется на одном месте, нанизывая один пример на другой.

Фильм «Экономисты о хозяйственной реформе»— пример словесной иллюстрации темы. Он сух, академичен, в нем нет признаков художественного языка, хоть какого-то дыхания киноискусства. Кажущийся эффект первоисточника — синхронное выступление специалиста — здесь не больше чем маневр, прикрывающий отказ от кинообразности в раскрытии сложной темы.

До плакатной иллюстративности, к сожалению, были сведены и такие картины, как «Копейка рубль бережет», «Арифметика резервов» и другие. В них тоже все сводится к изложению тех или иных примеров рачительного хозяйствования. Надо признать, в фильме «Копейка рубль бережет» был многообещающий заход — зритель поначалу оказывался на Черноморском побережье, где один из ленинградских заводов за счет прибыли построил дачи и предоставляет их бесплатно рабочим. Но вот, отвечая на вопрос, откуда берутся у завода эти средства, фильм свел все к общеизвестным изрядно затрепанным шаблонным объяснениям — где-то исправили испорченный водопроводный кран, не стали выбрасывать на ветер сжатый воздух и т. д. Примеры взяты явно из области тематики «Фитиля». Это обыкновенное проявление борьбы с небрежностью, бесхозяйственностью. Нужна ли для таких производственных «новаций» реформа?

А дикторский текст в то же время преподносит: «...теперь в хорошей работе своего завода рабочие заинтересованы и материально: бережливее стали относиться к каждому грамму, каждой копейке...» И т. д. и т. п.

Но зритель знает: в хорошей работе завода люди были заинтересованы и раньше, и инициативы у наших рабочих хватало.

Значит важно было сказать, п о ч е м у пробудилась новая инициатива? Но это-то и осталось за рамками фильма.

В таких лентах все верно. Но все однозначно, профессионально бесстрастно.

С кругом проблем, которые встают перед сегодняшним руководителем производства в условиях экономической реформы, познакомил нас фильм «Руководитель» («Леннаучфильм»).

Методы, стиль руководства... Только глубокие знания в области науки управления позволяют сегодня правильно организовать дело, связывать воедино решение технических проблем и проблем социальных.

За последнее время в Центральном НИИ бумагоделательного машиностроения многое изменилось к лучшему. Это связывают с приходом нового директора А. Ф. Каменева.

Мы узнаем из фильма биографию директора, узнаем, над чем работает институт. Узнаем, что сегодня там большой праздник — пущена новая машина. И в то же время о том, что конструкторам невесело — машина уже устарела. Дело в том, что от инженерного замысла до первой продукции — дистанция в десять лет! На что уходят годы? Этим вопросом в первую очередь и занялся новый директор. А позже был найден и выход — создано опытное производство. Мы становимся свидетелями откровенного разговора на вечере вопросов и ответов, видим общение директора с подчиненными, узнаем его мысли о стиле руководства. По всей видимости, герой картины интересный человек. И более пристальное наблюдение за ним помогло бы раскрыть не только его служебные функции, но и характер, особенности, особенности его методов руководства.

К сожалению, авторы фильма тяготели к созданию некоего образца, к излишней типизации образа директора. И конкретный человек «не уместился» в рамки их замысла.

Реальный живой материал пришел в конфликт с неточно поставленной, где-то схематичной задачей.

Разговор о руководителе не приобрел законченной формулы, а живые человеческие черты героя ленты остались за рамками кадра. И о т о м и о д р у г о м приходится только сожалеть.

Одну из важнейших проблем развития народного хозяйства затрагивает научно-популярный фильм «Веление времени» («Леннаучфильм»). Фильм строится на опыте объединения «Светлана», где можно наглядно и убедительно продемонстрировать современное управление производством на разных стадиях изготовления полупроводниковых приборов. Фильм показывает, как внедрение современной вычислительной техники приводит к более оперативному и действенному влиянию на ход производства, повышению культуры управления, упрощению документации и т. д.

Достоинства этой ленты—в наглядности примера. Ее создатели широко используют мультипликацию, натурные съемки в цехах и лабораториях предприятий.

Сюда же можно отнести и фильм «Сколько жить машине» («Киевнаучфильм»), где рассматривается вопрос, как при помощи экономических рычагов на одном из авторемонтных заводов добились повышенного качества ремонта автомашин. В результате проведенных мер государство получило большую материальную экономию.

Разные по материалу, по рассматриваемым сферам производства фильмы эти, к сожалению, не выходят за рамки более или менее изобретательной киноиллюстрации газетных статей. Жанровое однообразие, бедность и невыразительность киноязыка, каким пользуются их создатели, лишают эти картины необходимого контакта со зрительской аудиторией и в конечном счете ослабляют их роль в экономическом образовании трудящихся.

●

Развитие экономики партия рассматривает как одну из основ дальнейшего укрепления советского общественного строя. Рост материального благосостояния народа, совершенствование общественных отношений, социалистической демократии, сближение всех социальных групп и укрепление единства нашего общества, дальнейший подъем образо-

вания и культуры — все эти сложные социальные процессы в конечном счете зависят от развития производительных сил, от повышения производительности труда и эффективности социалистического производства.

Партия указывает на определяющее значение экономической базы для решения социальных проблем. Для советского человека, с его широким диапазоном интересов, материальное благополучие не является самоцелью. Вопрос, как подчеркивалось на XXIV съезде партии, ставится шире — о создании условий, благоприятствующих всестороннему развитию способностей и творческой активности советских людей, то есть о развитии главной производительной силы общества — человека.

Широкий поход за повышение эффективности общественного производства, новые принципы экономической политики в развитии хозяйства по-новому поставили и вопросы повышения экономических знаний у руководящих кадров и всех специалистов, занятых в народном хозяйстве, воспитания экономического мышления при решении хозяйственных задач. Это нашло отражение в решениях XXIV съезда КПСС. В Резолюции по Отчетному докладу записано: «Съезд считает, что на современном этапе коммунистического строительства с его высокими темпами научно-технического прогресса первостепенное значение приобретает экономическое образование всех кадров, широких масс трудящихся».

Сейчас экономическое образование — важнейшее условие повышения научного уровня хозяйствования, роста инициативы и активности трудящихся в управлении производством. Без экономической подготовки нельзя успешно использовать резервы производства, повышать его эффективность. Вот почему время диктует необходимость дать каждому рабочему, специалисту и служащему прочные знания экономики, научить их грамотно и умело вести хозяйство, беречь и умножать общественное богатство. Свой вклад в решение этой задачи должны внести и кинематографисты. В Постановлении ЦК КПСС «Об улучшении экономического образования трудящихся» есть строки, непосредственно обращенные к ним,— создавать научно-популярные, учебные кинофильмы о достижениях науки, техники и передового опыта.

В основу плана развития материального производства в девятой пятилетке положены решения XXIV съезда КПСС об ускорении научно-технического прогресса. За пятилетие предстоит создать около 25 тысяч и освоить производство свыше 14 тысяч новых машин, механизмов, аппаратов, приборов. Курс взят на конструирование машин и агрегатов большой единичной мощности, которые экономичнее и высокопроизводительнее. А для отдельных производств машиностроение переходит к выпуску систем машин для комплексного технического перевооружения. Широко должны осваиваться новые высокоэффективные материалы, прогрессивные технологические процессы — непрерывные, одностадийные. Они снижают материальные и трудовые затраты, позволяют лучше использовать сырье.

Средствами кино можно ярко, образно раскрыть положительный опыт, показать главные направления технического прогресса. Новый станок в действии, его преимущества перед старым — разве это не объект внимания кинокамеры? Разве это не тема для кинопублицистики? Оттолкнувшись от простого примера, кинопублицист в состоянии проникнуть в любые глубины экономики, разрешить самые парадоксальные явления. А их в экономике немало.

Кажется, стоит ли агитировать хозяйственника за новую технику, призывать его внедрять лучшие научные открытия в производство? Вроде бы не стоит. Так же, как призывать его дышать. А на практике получается иначе: некоторые разработки ученых, сулящие миллионные выгоды, не находят применения. Иные предприятия годами выпускают продукцию и не думают ее обновлять. В чем причина? Где корень зла?

Проще всего, конечно, упрекнуть руководителей предприятий, медленно внедряющих новшества, в консерватизме. Не будем сбрасывать со счета этот фактор. Не будем отмахиваться и от такого аргумента: мешают психологические барьеры. Тоже реально.

Но о моральной стороне дела мы еще поговорим. А сейчас — об экономической.

В практике нередко встречаются факты: предприятия, серьезно обновляющие номенклатуру изделий, первыми создающие прогрессивную технику, оказываются в невыигрышном положении перед теми, кто работает в старом ключе. У них временно замедляется рост объема реализации продукции, прибыли, рентабельности, то есть снижаются показатели, определяющие размер фондов экономического стимулирования. Потери лишь частично компенсируются из фонда премирования за создание и внедрение новой техники: этот фонд маловат.

Не всегда дополнительные затраты предприятий на новую технику покрываются и за счет надбавок к оптовым ценам. Ведь цены на новую продукцию не могут быть очень высокими. Иначе это ударит по карману потребителя. В конечном итоге потребитель откажется от новинки.

И в то же время изготовителя надо как-то стимулировать к поиску, к дерзаниям.

Недавно Совет Министров СССР принял Постановление «О некоторых мерах по улучшению планирования и экономического стимулирования промышленного производства». Постановлением, в частности, предусмотрено: начиная с 1972 года министерства и ведомства, устанавливая предприятиям и объединениям задания по объему реализации продукции, обязаны выделять объем реализации новой продукции, отвечающей по своим технико-экономическим показателям высшим достижениям отечественной и зарубежной техники.

Особые требования предъявляются к производству товаров для народа. Торгующие организации могут отказываться принимать продукцию низкого качества. Им дано такое право. Пусть же они им пользуются смелее!

Словом, предприятия поставлены в жесткие условия. Значит ли это, что теперь широким потоком потечет только новая, высококачественная продукция? Увы, желание протолкнуть старое изделие, вышедшую из моды вещь у изготовителей еще живуче.

Кому бороться с таким явлением? Всем. В том числе и кинематографистам. Почему бы им не внести свой вклад в разработку стандартов качества и объективной оценки продукции? Почему бы не высветить средствами кино слабые стороны стимулирования научно-технического прогресса, показать лучший опыт в действии?

Об этом и рассказывает фильм «Экономика, управление, человек».

Действительно, этот фильм задуман широко, полновесно, многопланово. Его авторы — сценаристы В. Кузнецов, И. Стависский, режиссер И. Стависский, научный консультант А. Бирман, оператор М. Мамедов — поставили перед зрителем вопросы и проблемы во всей их сложности, многогранности, злободневности и с таким расчетом, чтобы в итоге просмотра картины у него невольно напрашивался вывод — решать эти проблемы предстоит ему самому, притом в ближайшее время.

И отрадно, что в фильме этом выработан свой индивидуальный строй, кинематографический прием разработки и подачи материала с экрана. «Круглый стол», «экономические игры» деловых людей — так можно схематично определить его структуру. Но если приглядеться, мы поймем, что люди, которых мы наблюдаем в фильме — ученые, рабочие, инженеры, преподаватели, журналисты,— далеко не статисты, как в целом ряде других картин, а полноправные герои ленты, действующие лица, по сути, соавторы фильма.

Какие же вопросы предложены вниманию «круглого стола» и нам, зрителям картины?

Авторы картины, четко определив для себя реальные исходные позиции, заранее отсняли на различных предприятиях три киноэпизода. Они-то и составили условия «игры», условия драматургии фильма.

Ситуация первая: разговор идет о планировании (о вопиющем факте бесхозяйственности с нерадивым бульдозеристом мы уже говорили). Обсуждая его, рабочие приводили убедительные, касающиеся лично каждого примеры, типа «где-то в Курске разбит кирпич, значит где-то в Хабаровске задержано чье-то новоселье».

А когда в разговор вступили присутствующие за «круглым столом» специалисты, мы поняли, что вовлечены в обсуждение насущных проблем, связанных с чувством ответственности и стоимостью этой ответственности, с безответственностью некоторых руководителей и их безнаказанностью. В фильме пошел разговор о том, что не может быть действительным хозяином тот, кто не принимает ответственных решений в целях коренного совершенствования планирования и прогнозирования, ис-

пользования экономико-математических методов и привлечения к участию в планировании масс населения.

Мнения и выводы участников «круглого стола» касаются каждого из нас. В конечном счете мы понимаем, что пафос разговора в том, чтобы привить зрителям чувство хозяина страны, научить мыслить и действовать по-государственному.

И авторы ленты, подключаясь к этому интересному разговору, обобщают мысль об экономике, как о тончайшем кружеве миллионов причин и следствий, что в переплетении этом обязательно есть ниточка, которая связывает и того бульдозериста, и электронно-вычислительные машины, и перебои с металлом на других заводах, и многое, многое другое.

Во второй ситуации, рассматриваемой «круглым столом», поставлен вопрос о внедрении нового в производство. В. И. Ленин говорил в свое время, что экономист всегда должен смотреть вперед, в сторону прогресса техники, иначе он немедленно окажется отставшим...

Интересно, что авторы картины, показывая нам один из совершеннейших сегодня промышленных объектов, находят любопытные краски и сравнения для его характеристики. Обрисовывая прокатный стан, они говорят о том, что он является олицетворением научно-технического прогресса, где на каждый квадратный километр этой громадины, начиненной инженерной мыслью, едва ли приходится по нескольку человек... почти как в тундре. Ничего не скажешь, живое слово, живой литературный образ. И главное, здесь он сплавляется с изображением, высекая хорошую эмоциональную искру у зрителя.

Еще одно сравнение — и мы из века XX попадаем в XII, потому что на том же заводе есть цех — там по старинке работают маркировщицы труб,— где на нескольких квадратных метрах работают десять-двадцать человек.

Пример поражает, заставляет думать. И тем активнее воспринимаются нами материал фильма, авторские размышления, поставленный вопрос.

«Может быть, иначе нельзя? Как сделать, чтобы предприятия гонялись за техническими новинками? Ведь аппарат для маркировки труб есть уже. Только не здесь».

Внедрение нового. Казалось бы, чего проще?

Попутно заметим, что в последнее время о внедрении научных достижений в практику были сняты неплохие короткометражные ленты «Наука — производству» («Киевнаучфильм») и «Выигрыш — время» («Леннаучфильм»), построенные на конкретных показательных примерах. Более углубленную разработку эта тема получит в полнометражной картине «Конструктор берет барьер», над которой работает сегодня Свердловская киностудия. Объектом для съемок этого фильма станет работа большого коллектива ученых и инженеров «Уралмаша».

Но вернемся к фильму «Экономика, управление, человек».

Здесь без обиняков говорится: «внедрение нового — всегда риск». Анализ ситуации вызвал за «круглым столом» массу интересных мыслей, наблюдений, идей. И снова мы оказываемся в русле интересного разговора о факторе психологическом и о сроках внедрения и разумности риска, и о таланте прозорливости руководителя и о соединении научно-технической революции с преимуществами нашего общественного строя.

Не менее интересным получилось и обсуждение третьей заданной ситуации.

Речь шла о науке управления. О том, что сегодняшнему руководителю, чтобы принять то или иное решение, требуется оперировать тысячами и тысячами данных, то есть совмещать в себе знания главного инженера и работоспособность электронно-вычислительной машины. В таких условиях человек работает, по сути, на износ.

И не случайно прозвучала за столом реплика о том, что важно не то, что человек успевает сделать за 5—6 лет, а то, что он успевает сделать за всю жизнь, взятую в целом.

Положительные примеры современного управления производством, взятые из практики ленинградских объединений, стали в картине убедительным противовесом работе по старинке. Примеры подсказывают выводы, и вот уже речь в картине идет о «кибернети-

ческих континентах», о единой автоматизированной системе управления всем народным хозяйством страны.

Сегодня наука побеждать — наука управлять. Люди за столом, казалось бы, говорили о разном, но у них была единая точка соприкосновения — забота о совершенствовании нашей экономической политики.

Итак, вывод картины «Экономика, управление, человек» сводится к тому, что современный подход к экономике — непременно подход системный, подход комплексный. И поэтому руководство экономикой, как точно сказано в фильме,— самая сложная и самая творческая задача из всех, которые встают сегодня перед нами.

Мы в поиске. И прекрасно, что поиск нельзя остановить, потому что в нем каждый день рождается будущее.

Чем подкупает зрителя эта лента?

Думается, прежде всего, своей серьезностью и глубиной. Оригинальностью кинематографического решения, приобщением зрителя к разговору. Ясной концепцией и нескрываемой активной позицией авторов, их заинтересованностью в решении поставленных в фильме проблем.

Конечно, это фильм не развлекательный. Он непременно потребует необходимых зрительских усилий, чтобы не упустить логику рассказа, ход мысли того или иного участника «круглого стола». Может быть, кому-то будет трудно уследить за чересполосицей противоречивых мнений. Пожалуй, это и наш главный упрек фильму. Может быть, кому-то он покажется излишне обнаженным по телевизионному приему.

Все это легко допустить. Но если фильм попадет на просмотр в подготовленную аудиторию, мы убеждены, он найдет должный отклик в душе зрителя.

Выше было сказано о многоплановости картины. Мы имели в виду и то, что, уделяя основное внимание логике разрабатываемых в фильме проблем, зрители невольно следят и за действующими в нем людьми. Мы обратили внимание на то, с какой горячностью обсуждали проступок бульдозериста рабочие-металлурги, приглядывались к главному инженеру «Криворожстали» В. А. Сацкому, внимательно следили за полемикой участников «круглого стола».

В фильме ощущалась духовная атмосфера общения одинаково устремленных людей, неравнодушных, знающих, талантливых, энергичных, активных.

Мы успевали подметить какие-то особенности в поведении одного, в манере говорить — у другого. И все это способствовало эмоциональному контакту с экраном. И, естественно, более интересному восприятию материала.

●

Вскоре после XXIV съезда КПСС состоялось не совсем обычное заседание бюро Челябинского обкома партии. С докладом на нем выступил рабочий — сталевар Магнитогорского металлургического комбината Антон Ракицкий. Он рассказал о новой форме социалистического соревнования, родившейся у них в бригаде. Новатора слушали с большим интересом. Бюро обкома высоко оценило почин и призвало металлургов области поддержать почин передовиков.

Суть почина — в рачительном хозяйствовании. Коллектив 29-й печи впервые на комбинате составил комплексный план повышения эффективности агрегата. Разрозненные мероприятия были сплетены в единый узел, и их полезная отдача значительно возросла. Сталевары дали слово увеличить выплавку стали к концу года на 55 тысяч тонн, а за счет бережного расходования металлошихты, огнеупоров, топлива и кислорода получить 370 тысяч рублей экономии.

Таков итог инициативы маленького коллектива. В целом же по комбинату масштабы экономии выглядят еще внушительнее. А если вся отрасль откликнется на почин новаторов? В народной копилке прибавятся десятки миллионов рублей.

Исключительную ценность представляет начинание ивановских текстильщиков — они составили напряженные планы на пятилетку, включающие повышенные обязательства трудящихся. В результате производственные задания хорошо увязываются с планами материально-технического снабжения, уменьшается вероятность срывов из-за недопоставки сырья, повышается ритм работы предприятий.

Программа хозяйствования на пятилетие, как мы уже убедились, напряженная. Требуется гибкий, продуманный подход, основанный на оценке всех возможностей и резервов.

Без свежего взгляда на комплекс технических, технологических, экономических проблем нелегко добиться успеха, возможны потери и издержки. Именно этим руководствовались магнитогорцы, ивановцы и тысячи других коллективов, следующих примеру передовиков.

Важнейший резерв повышения эффективности производства — лучшая эксплуатация машин и оборудования. На многих предприятиях станки вместо двух смен работают полторы, а то и меньше. Стоит загрузить станки полнее — отдача возрастет. В нынешнем пятилетии за счет этого резерва только в машиностроении есть возможность получить дополнительно продукции на 7—8 млрд. рублей и сэкономить 6—7 млрд. рублей капитальных вложений.

Еще цепь красноречивых цифр: насколько в наш век весомы минуты? К концу пятилетия за одну минуту в стране будет вырабатываться почти 2 млн. киловатт-часов электроэнергии, добываться 932 тонны нефти, более тысячи тонн угля, несколько миллионов кубометров газа. «Минутной» электроэнергии, к примеру, достаточно, чтобы целый месяц «питать» ею большой станкостроительный завод или же освещать в течение 15 часов крупнейший город вроде Новосибирска.

На предприятиях, в колхозах и совхозах, в исследовательских и проектных институтах большую популярность приобрел лозунг: «Девятая пятилетка — пятилетка экономии во всем!» Кое-кто может заметить: «Те далекие годы, когда каждый грамм хлеба, угля, железа был на вес золота, прошли. Стоит ли нам сейчас говорить об экономии? Ведь мы строим коммунизм — общество изобилия». Согласиться с такими доводами нельзя. Экономия и бережливость не просто метод сбережения средств. Это форма хозяйствования. Она характерна для нашего общественного строя на любом этапе жизни. На эту особенность В. И. Ленин указывал еще в начале восемнадцатого года в письме к питерским рабочим. В такое время, подчеркивал он,— а для истинно коммунистического общества это верно всегда — каждый пуд хлеба и топлива есть настоящая святыня.

У нас накоплены большие богатства. Но это не значит, что мы можем позволить себе бросать деньги на ветер. Строительство коммунизма требует разумного использования материальных и трудовых ресурсов.

Наш общественный строй располагает всеми необходимыми предпосылками и возможностями для экономного хозяйствования. Народ — хозяин страны, владелец средств производства. Но для реализации возможностей нужны усилия миллионов. Ленинский наказ хозяйствовать умело, экономно, с выгодой для государства, для народа касается и руководителя и рядового рабочего.

Кстати, когда речь идет о фильмах, посвященных экономике, не надо забывать, что с этими вопросами необходимо обращаться и к подростку, готовить его к вступлению в сложную жизнь рабочего коллектива, предприятия, учить его видеть за прозаичностью цифр и будней высокий смысл его участия в общенародном деле, его причастность к общественной собственности.

●

Если в фильме «Экономика, управление, человек» на первом плане лежала все-таки собственно научная проблематика в сложнейшей и многообразной взаимосвязи с жизнью общества в целом и жизнью отдельного человека, то в фильме «Твой день зарплаты» (Рижская киностудия, автор сценария и режиссер Г. Франк, оператор И. Селецкис) акценты заметно смещены и больший удельный вес приобрели нравственные проблемы, данные в прямой связи с по-житейски заземленными вопросами экономики.

Иной по манере, по характеру изложения материала — пластике, течению авторской мысли и системе доказательств,—этот фильм с первого кадра заинтересовывает нас потому, что обращается к зрителю, нисколько не заботясь, имеет ли он касательство к производству, к созданию материальных ценностей и т. д. Он проще, доступнее, понятнее, эмоциональнее — ведь речь идет о дне зарплаты, твоем собственном дне зарплаты, а не вообще о каком-то дне. И вместе с тем он не однозначен: вопрос в зал —«Что же торопит человека на работу? Желание заработать свой рубль — и только?»— находит более широкое толкование. «Не только! Ибо есть еще и другая сторона привычной нам всем монеты — на ней вытеснен герб твоей страны».

В таком двуединстве личностной и государственной оценки экономических проблем и развивается картина.

Фильм конкретен, основные примеры взяты из практики работы Рижского завода ВЭФ, известного своей продукцией во всем мире, документален — его составляют хроника, наблюдения, живые интервью.

Кажется, все, о чем говорится в фильме, хорошо знакомо. И все-таки много нового, интересного. Может быть, даже потому, что речь идет о деньгах, о которых мы как-то стесняемся говорить, поскольку судим о человеке больше по его работе, а не материальному достатку.

Документалисты стараются найти свой подход к теме. Они даже прибегают к некоторой мистификации «под детектив»— в картине появляются инкассаторы, оружие, мешки с деньгами — чтобы увлечь зрителя рассказом, а чуть позже более откровенно поговорить с ним о серьезных, государственного значения проблемах.

Мы с любопытством следим за «операцией» инкассаторов, а тем временем авторы размышляют о том, как непросто вернуть деньги в банк с прибылью. Ведь для этого надо, чтобы товаров и услуг было больше, чем денег на руках. Притом не любых товаров, а хороших, ходовых, нужных людям.

И тогда мы попадаем в магазин, где властвуют личный вкус, материальное положение человека, его личные интересы. Люди так непохожи... Отсюда тысячи неизвестных в судьбе каждой копейки.

Так в двух параллельных руслах — житейском и государственном взгляде на деньги — развивается драматургия фильма, и мы, получив приглашение к разговору, размышляем вместе с авторами над простейшими и вместе с тем важнейшими законами экономики — о сути непрерывного движения денег и товаров, об оборачиваемости рубля, о торговых контрастах, «дефиците» и еще многом таком, о чем, нечего скрывать, в суете будней не часто вспоминаем.

Наверное, именно это и привлекает нас в картине. По сути, она превращается в предметный, занимательный урок по экономике. Лента познавательна: тут и интересные сведения, подсчеты экономистов. Например, оказывается, мы все вместе тратим на покупки ежегодно около 30 миллиардов часов. Оказывается, что перевести 100 магазинов на самообслуживание — все равно что открыть 20 новых.

Фильм «Твой день зарплаты» ставит и ставит перед нами вопросы. И одновременно развивает систему доказательств.

Начав разговор о деньгах, авторы привели нас к покупателю, покупателя — к товару, а товар — к своему творцу, от которого все и зависит.

И вот уже мы размышляем о качестве продукции, видим товар, который не залеживается на прилавках, думаем об умении торговать, о человеке на своем месте, о честном труде, самоотдаче.

Перед глазами у нас ВЭФ, современное рентабельное, высокоорганизованное предприятие, где окупается каждое движение рабочего, поскольку на продукцию ВЭФ большой постоянный спрос.

И что еще важно, мы находимся в постоянном контакте с людьми — беседуем ли с управляющим банком, инженером завода, директором ВЭФ, находимся ли в гостях в семье инкассатора или в редакции республиканской молодежной газеты. Мы всюду с людьми, заботящимися об улучшении дела.

Мысли, которыми делятся герои фильма, нашли отражение в новом документе нашей партии «О дальнейшем улучшении организации социалистического соревнования».

Кстати. заметим попутно, что в планы студий научно-популярных и документальных фильмов включены темы, освещающие вопросы социалистического соревнования на сегодняшнем этапе. Вот они: «Руками золотыми назовет» («Центрнаучфильм») — рассказ об эффективных формах участия молодежи в социалистическом соревновании, о проводимых на передовых предприятиях конкурсах по профессиям, о моральных и этических принципах, лежащих в основе социалистического соревнования. На примерах новых форм социалистического соревнования, возникших на ленинградских заводах и фабриках, будут построены фильмы «Соревнуются ленинградские рабочие» («Леннаучфильм»), «Снова встречный!» (Ленинградская студия документальных фильмов). О новых формах и средствах, помогающих решению задач девятой пятилетки, расскажут картины «Волжские гори-

зонты», «Оренбуржье, год пятилетки — второй» (Куйбышевская студия кинохроники) и другие.

За судьбой рубля всегда тысяча очень сложных уравнений с многими неизвестными. Но мы знаем также, что решает эту судьбу совесть, ответственность, труд. Решает судьбу рубля сам человек.

«Твой день зарплаты»— фильм о человеке в сфере государственной и семейной экономики, где представлены во взаимосвязи его мечты, его труд и зарабатываемые трудом деньги. Такая душевная житейская атмосфера присутствует в каждом кадре, каждой сцене этой ленты — экран наполнен раздумьями о человеке, о каждом из нас. Попадая на завод, мы узнаем подробности о его директоре, умеющем самозабвенно трудиться, жить с ненормированным расходом мысли, душевной энергии, попадая к начальнику цеха, видим, что при обсуждении тринадцатой зарплаты на первый план выносится разговор о рабочей чести, о моральной чистоте товарища по труду. Нам интересно было узнать также, что тот самый загадочный инкассатор, с которого начался фильм, увлекается живописью.

Живая интонация рассказа, мельчайшие наблюдения за людьми, детальнейшая продуманность общего замысла легко наталкивают на мысль, что этот фильм не «отснимался», а постепенно вызревал, вынашивался. В нем есть тяготение к с у т и, не к внешним контурам жизни, а к динамизму нашего времени. И уж если как-то определять жанр фильма «Твой день зарплаты», то можно было бы определить его как некий сплав лирики с публицистикой, как некий коллективный поиск истины. Потому что в этом поиске немалую роль авторы отвели и нам, зрителям картины.

●

Начало минувшей пятилетки у нас в стране совпало с осуществлением хозяйственной реформы. 29 сентября 1965 года ЦК КПСС принял Постановление «Об улучшении управления промышленностью, совершенствовании планирования производства». Осуществляя руководство экономикой страны, партия систематически уделяет особое внимание дальнейшему совершенствованию управления народным хозяйством.

Экономическая реформа значительно расширила хозяйственные возможности предприятий, их инициативу. На предприятиях образованы фонды материального поощрения, размеры которого поставлены в прямую зависимость от роста реализации или прибыли, от уровня рентабельности производства.

Значительным шагом вперед было создание промышленных объединений, способных самостоятельно решать сложные проблемы науки и техники, ускоренного развития производства.

Однако возникает проблема: в современных условиях управлять предприятием — тем более гигантом—становится все труднее. Дело в том, что производство становится все более динамичным, расширяется ассортимент изделий, быстро обновляется продукция, растет количество связей между предприятиями. Даже на среднем по размерам заводе находится в обращении свыше 600 тысяч предметов различных наименований. Вроде бы невелик по размерам автомобиль «Москвич», а номенклатура деталей и поставляемых к нему запчастей составляет примерно 10 тысяч единиц. Ну, а всякое усложнение производства влечет за собою увеличение объема информационно-вычислительных работ в сфере управления.

Пути решения проблемы подсказала сама жизнь: нужны автоматизированные системы управления на базе вычислительной техники. Они берут на себя наиболее трудоемкую часть управленческих обязанностей.

В начале минувшей пятилетки автоматизированных систем, по сути дела, в действии не было.

К концу пятилетки число АСУ и вычислительных центров достигло многих сотен.

Директивами XXIV съезда КПСС намечена широкая программа автоматизации управления производством. В строй вступит не менее 1600 систем планирования и управления отраслями, территориальными организациями, объединениями и предприятиями. В конечном итоге все это выльется в общегосударственную автоматизированную систему сбора и обработки информации для учета, планирования и управления народным хозяйством.

Однако сейчас очень важно проанализировать трудности и недостатки, вскрытые в процессе разработки, внедрения и эксплуатации автоматизированных систем. А их пока немало. Создание автоматизированных систем не всегда связывается с совершенствованием форм и методов управления, структуры и функций этих органов. Академик В. М. Глушков формулирует это как заповедь: «Нельзя проектировать автоматизированную систему в расчете только на те задачи, которые сегодня ор-

ган управления решает без автоматизированной системы. Простое перекладывание на машину только тех функций, которые уже сегодня выполняются органом управления, обычно не приводит к успеху. Оно, как правило, только дискредитирует идею автоматизации. Нужно находить принципиально новые задачи, которые сегодня не решаются в силу того, что без автоматизированной системы невозможно переработать такую массу информации или решать задачи с большей степенью подробности и точности или с большей скоростью. Если таких задач нет (а в подавляющем числе случаев они все-таки есть), то создавать автоматизированную систему не имеет смысла».

Сейчас предприятия располагают большими средствами и могут ими распоряжаться самостоятельно. Для некоторых приобрести вычислительную технику и внедрить автоматизированную систему не представляет большого труда. Иметь же АСУ — значит быть на уровне времени. А какой же хозяйственник хочет отставать от века? Вот и монтируется реактивный двигатель на ту или иную телегу.

Можно ли этого избежать? Безусловно, можно. За последнее время в печати появилось немало интересных статей крупных специалистов по автоматизированным системам управления. В них есть хорошие рекомендации, предложения, проливающие свет на проблему. Но робко еще проявляют себя здесь кинематографисты, хотя в пропаганде, разработке нового направления они могли бы быть пионерами. Очень часто газетные, журнальные описания не дают ясного представления об АСУ массовому читателю. Дело незнакомое, трудно поддающееся описанию. Рабочие, инженерно-технические специалисты, руководители предприятий сказали бы мастерам кино «спасибо», если бы они показали лучшую автоматизированную систему в действии.

Да и о болезнях роста АСУ средствами кинематографа можно рассказать многое, можно предостеречь производственников от неверных шагов. А пока кинематограф лишь заполняет белые пятна экономического всеобуча.

●

Сегодня фильмы на экономические проблемы фигурируют в планах киностудий, как островки. И оттого бесследно проходят неудачи, не получают должного признания принципиально интересные работы.

Думается, признав, что экономика—могущественный фактор современной общественной жизни, мы должны перейти к развернутому, планомерному, обязательно избегая торопливости информаторов, и глубокому освоению «экономической целины» в кинематографе, подчиняя все планируемые фильмы единому циклу, большой и долговременной программе экономического образования трудящихся*.

И коль кинематограф берется за экономический всеобуч, думается, в первую очередь его должны пройти творческие работники киностудий.

Думается, здесь, как нигде, нужен поистине подвижнический творческий поиск, необходимы разведка и открытие новых социологических, психологических и нравственных пластов в чрезвычайно сложных переплетениях — человек в системе управления, человек и машина, электронный мозг и человеческая инициатива и т. д.

Как показывают приведенные выше примеры, экономика обладает большой внутренней динамикой, собственными неожиданными внутренними конфликтами и драмами в сфере, казалось бы, холодных чисел.

Все это сегодня, к сожалению, еще вне интересов нашего кинематографа. И потому он остается в большом долгу перед зрителем.

Может быть, следует объединить фильмы на экономические темы под общим привлекательным заглавием серии? Так их легче будет оты-

---

* Когда статья была написана, мы связались по телефону с Управлением по производству научно-популярных и хроникально-документальных фильмов и получили справку о фильмах на эту тему, запланированных на ближайшие годы.

Среди них картины о науке управления производством — «Игры деловых людей» (ЛСДФ), рассказ о колхозном экономисте — «Главный человек» («Молдова-филм»), очерк о некоторых чертах нового пятилетнего плана — «Девятое пятилетие» («Центрнаучфильм»), фильм об экономической целесообразности создания объединений, выпускающих мелкосерийную продукцию,— «Это — перспектива» («Ленаучфильм»).

Среди новых фильмов запланирован экономико-социальный очерк о приусадебном хозяйстве колхозника «Мое и наше» («Киевнаучфильм»), о прогрессивной форме руководства — «Профессия — директор» (Ростовская студия кинохроники), фильм-размышление о научном и экономическом прогнозировании «Линия будущего» («Центрнаучфильм»).

Целый ряд картин снимается по заказу различных министерств и ведомств. Эти картины предназначаются специализированной аудитории, но, судя по тематике, эта аудитория может быть очень широкой: «Борьба партии за осуществление ленинской политики социалистической индустриализации», «Сетевое планирование управления предприятиями», «Общегосударственная система информации», «Бюджет советской семьи» и т. д. Всего около двадцати фильмов.

скивать зрителю, руководителю семинара, да и самим работникам кинопроката.

И еще одно немаловажное обстоятельство. Чтобы по-настоящему творчески освоить экономическую тему, авторы должны обладать не только кинематографической изобретательностью, но и довольно серьезной если не подготовленностью, то хотя бы осведомленностью в этой области. Как признались авторы фильма «Экономика, управление, человек», научный консультант не хотел даже вести речь о съемках картины, пока не убедился, что сценарист и режиссер вошли в курс современной экономики. Им пришлось на долгое время засесть за тома специальных трудов.

Чего греха таить, немногие из режиссеров научного и документального кино располагают солидными знаниями в области экономики. Отсюда и одноплановый подход к решению темы, элементарное построение картины, предельный аскетизм в выборе художественных приемов, боязнь образности и распространенное спасительное средство — предоставление слова специалисту. А специалист — не всегда художник, популяризатор. Говорит он о своем предмете так, как умеет. Чаще всего сухо, сугубо специально, порой непонятно.

Где уж тут взяться кинематографической изобретательности, образности?

Да, прекрасно понимая сегодня жизненную важность предмета экономики для всех нас, мы в то же время не можем не наблюдать и того, что этот предмет, как мы уже отмечали, будучи для одних захватывающе интересным, для других остается труднодоступным или попросту скучным.

И если авторы кинематографического исследования «Экономика, управление, человек» и фильма-размышления «Твой день зарплаты» сумели преодолеть эту «скучность», трезвую сухость предмета и при значительной концентрации аналитической мысли нашли в своих лентах возможность эмоционально подключить зрителей к волнующим их проблемам, то, к сожалению, большинство названных и не названных здесь картин на эту тему все-таки осталось в плену норм и привычек бесхитростной киноиллюстрации.

Заботясь о расширении экономической тематики в планах наших киностудий, мы одновременно должны думать и о разнообразии художественных решений таких фильмов. Бесстрастные, стерильно логические киноинформации, за кадрами которых угадывается скорее автор — добросовестный бухгалтер, а не художник, обладают минимальным воздействием на зрителя, оставляют его холодным и к фильму и к самому предмету экономики.

Автоматические системы управления, кибернетические комплексы, умнейшие вычислительные машины. Машины, машины, мы привыкаем к ним, охотно передоверяем им часть нашей работы.

Но как бы ни были совершенны эти машины, как бы быстро и точно ни умели они считать и «соображать», главным на производстве, в поле, в институте по-прежнему останется человек. Его опыт и смекалка, его знания его инициатива и беспокойство.

Постижению, художественному раскрытию этого красноречия цифр, трудового энтузиазма и растущего мастерства людей, осуществляющих нашу экономическую политику, и должно способствовать кинематографическое искусство.

искусство КИНО искусство

новые фильмы

«Пришел солдат с фронта»
«Крестьяне»
«Земное притяжение»
«Полет в будущее»
«Легенда тюрьмы Павиак»
«В тени смерти»
«Мировой парень»

На том стоит русская земля

А. Зоркий

«Пришел солдат с фронта». Сценарий В. Шукшина (по мотивам рассказов С. Антонова). Режиссер Н. Губенко. Оператор Э. Караваев. Художники И. Новодережкин, С. Воронков. Композитор В. Овчинников. Звукооператор В. Шмелькин. Редактор В. Хотулев. «Мосфильм», 1971.

В первом рабочем варианте картина «Пришел солдат с фронта» называлась «Повторение пройденного».

Что хотели сказать авторы фильма этим заглавием?

Что они идут в искусстве проторенным путем? Что были «Возвращение Василия Бортникова» и «Два Федора», «Был месяц май» и «Летят журавли», и «Председатель», были десятки картин, так или иначе обращавших нас к памятной поре завершения войны, начала мирной жизни, что многое, очень многое об этом времени действительно уже сказано?.. Вряд ли молодые художники (в фильме состоялось три дебюта: режиссер Н. Губенко, оператор Э. Караваев, художник-декоратор А. Толкачев) намеревались обострить в нас штампы зрительского восприятия, настроить на волну поверхностных ассоциаций: «это похоже, знакомо, было». Что же тогда выражало рабочее заглавие фильма Николая Губенко? О каком повторении пройденного шла речь?

●

Вот первые образы, ворвавшиеся в эту картину: по экрану закружила стая птиц в высоком пасмурном небе, и вровень с ней, в ту же вышину полетел женский плач-песня.

Старенький закопченный до колес паровоз тянет состав вдоль снежных полей. И тотчас совсем иное повторение образной метафоры вступления: теплушка, нехитрое треньканье балалаечки, под которую танцуют медсестра и калека-солдат, а кругом раненые, без рук, без ног, с костылями и в бинтах — «первые ласточки», за которыми идет «весна победы».

Горе до небес и горе до земли поставлены рядом.

И тут же слова дяди Вани, демобилизованного по тяжелому ранению старшины. Он говорит, прощаясь с лейтенантом-попутчиком: «Тебе еще чем повезло? Одной руки нет, к тому же левой. А с правой ты что угодно сделаешь».

Остановился поезд. Встал на пороге теплушки однорукий лейтенант с чемоданом. Лейтенант, которому повезло — вот теперь

и до станции родной добрался. Торчат из снега дочерна обугленные сваи сгоревшей платформы. Поодаль подвода, присланная для встречи, женщина рядом. Только лейтенант все не спрыгивает наземь, женщина все не бросается к нему навстречу, сыплет снежок, и в безмолвной напряженности паузы мы догадываемся, что однорукому лейтенанту все же не повезло, что война добавила ему напоследок, обухом ударив и по семье.

Потом путь в деревню. Лошадка трусит по весенним подтаявшим полям. На подводе Николай Максимович и дядя Ваня, спрыгнувший с поезда, решивший не бросать друга в беде. Вера (вдова — не вдова, похоронки не было, да и писем от мужа тоже от самой Курской дуги нет) рассказывает о том, как умерла жена лейтенанта. А вот уже глянула на них издалека и деревня Мартыниха. Глянула одними черными скелетами уцелевших печек. И верный своему жизненному правилу, дядя Ваня сказал чуть ли не с бодростью: «Вам еще чем повезло? Печки остались, а с печки все начинается...»

Разве похоже все это на то, как, меся сапогами осеннюю грязь, с вещмешком, болтающимся над пустым рукавом, входил в ночную деревню Егор Трубников — яростный, собранный, весь из нервов и мускулов, идущий на новую рать?..

...У стены разрушенного овина горстка деревенских ребятишек. Молча смотрят они на «двух папок», вернувшихся с войны. Вокруг пригорюнившиеся женщины. И не может Николай Максимович узнать среди детей свою маленькую дочку, и ей «не подскажет сердечко» (как надеялась Вера), кто из двоих ее отец, разве что лучше, чтобы был он с двумя руками. И когда люди подтолкнут, сведут друг с другом дочку Надю и Николая Максимовича, глаза остальных детей обратятся на Ивана Степановича, спрашивая: «Дядя, а ты чей?» Не знают, видно, они, что не может быть страшнее вопроса для дяди Вани: он-то и впрямь сейчас, после войны, н и ч е й — ни деревни, ни дома, ни родных.

В о т о б э т о м, во-первых, картина. О безмерности горя и страдания, принятого народом в войне. О вдовах. О сиротах. О калеках. О людях одиноких, как перст. Об этой не залечиваемой никогда ране войны.

Поворот темы современный, хотя бы потому, что решается она с остротой еще не пережитого страдания. Для авторов это не вчера, а сегодня. В с е г д а с е г о д н я. Не устоявшаяся в сознании привычная истина, а живая кровоточащая боль, пропущенная сквозь человеческие сердца. И боль эта будет «прослушана» здесь не в одном, пусть самом ярчайшем характере, не в одной с у д ь б е ч е л о в е к а, а разом во многих и в каждой — взвешена, измерена общей судьбой русской деревни, пережившей войну.

Людская боль-кручина не станет в фильме «эпизодом», одной из «тем», не сойдет с экрана, как «пролог»: да, мол, было это, напомнили и давайте теперь о другом. (О том, скажем, как рождалась новая семья у солдата Федора, о том, как вела к подъему нищий колхоз неукротимая воля Егора Трубникова.) Нет, она окажется непреходящей, не сменяемой ничем другим, протянется через весь фильм, через светлый праздник победы, она будет держаться до последнего кадра — в глазах Веры и Ерофеича, в темных, морщинистых лицах одиноких старух, скорбно выстроившихся в ряд перед шеренгой пленных немцев. Она здесь — непреходящее нравственное народное измерение той черной беды, которую принесла с собой война.

...В одной из начальных сцен фильма показано собрание колхозников, выбирающих своим председателем Николая Максимовича. Собрание с заранее известным результатом — вспомните совсем иной накал подобных сцен в «Председателе». Здесь же во время приличествующих случаю речей разглядываешь лица людей, нищий их кров, прислушиваясь разве что к тому, как заносит неопытного в ораторстве дядю Ваню в замысловатую историю со швейными иголками.

Но затем, в резком монтажном переходе, на каком-то новом дыхании, которое вдруг набирает картина, мы увидим удивительные кадры строящейся деревни. В них — темная весенняя вода, женщины, баграми вылавливаю-

«Пришел солдат с фронта».
Николай Максимович — Н. Губенко

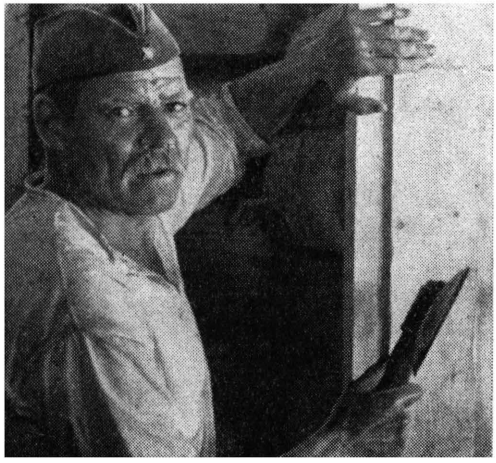
щие лес, стук топоров, напряжение мускулов, бревна, накатываемые на стропила. Все рядом: вода, пепелище и светлота новых срубов, женщины, старики, дети, домашнее зверье, все под открытым небом. Это композиция, несущая в себе дух возрождения, пронизанная им насквозь.

Так, всем скопом поднималась наново русская деревня.

Тема возрождения, подъема, рывка к новой жизни, воплощенная в подлинно народных сценах, пройдет через всю картину. И важно понять, почувствовать, что это не фон некой киноистории, а *сама эта история* — ее главное; что самую важную суть несет постепенно нарастающая, уводящая от беды и горя тема возрождения. Картина исследует, промеряет какую-то изначальную силу, присущую народу. И поэтому раскрывает некий изначальный пласт народной жизни.

Два начала. Два лейтмотива. Безмерность горя, понесенного в страшных испытаниях, и неодолимость жизненной силы, силы преодоления, заключенной в народе. Для авторов фильма это нечто неразделимое, разом охваченное, равное утверждению — в годину бедствий на том стояла, стоит и будет стоять русская земля.

Для того чтобы зрелищно, *кинематографически* воплотить на экране это представление о времени, о русской деревне, о русском народе, для того чтобы образно, масштабно выразить это представление, режиссеру Н. Губенко, обратившемуся к сценарию В. Шукшина «Иван Степанович», понадобился новый герой. Новый, собирательный образ. Он уже угадывался на страницах сценария.



«Пришел солдат с фронта».
Иван Степанович — М. Глузский

Но чтобы зажил он в полную силу, надо было найти принципиально новое соотношение «фона» и сюжета, эпизодических характеров и главных — новое режиссерское решение всего сценария. Губенко удалось это сделать. И в этом доказательство яркости и самобытности его режиссерского дебюта.

●

Основной поэтический народный образ, возникающий перед нами в картине «Пришел солдат с фронта»,— это образ русской деревни той поры, это люд Мартынихи.

В сценарии В. Шукшина рассказывалось о судьбах нескольких основных героев и прежде всего дяди Вани. На истории этого одинокого, тяжелораненого солдата, заброшенного в чужую деревню, строился сюжет сценария, выявлялась его основная нравственная мысль: нам говорили о человеке, способном с величайшей естественностью поступаться собой во имя других, способном — от одной уцелевшей печки — начинать всю жизнь заново. В образе дяди Вани читались свойства русского народного характера. Жизнь дяди Вани, Веры, Николая Максимовича — все это и было сюжетом. Сама же деревня, рассказ о ее жителях так или иначе служили фоном.

Обживая замысел будущего фильма, режиссер Губенко пришел к кардинальному решению — именно народный фон сделать основным, главным элементом картины, ее к р у п н ы м п л а н о м. Дать собирательный коллективный портрет жителей Мартынихи. А фигуры главных героев вписать — мягко и ненавязчиво — в этот коллективный портрет.

Для этого надо было ослабить крепи сюжета, поступиться многими эпизодами, сместить драматургические акценты, а затем в приоткрывшиеся зазоры, в расширившиеся пазы и пустоты ввести новые несущие конструкции. Какие? Прежде всего — экранную жизнь восьмидесяти непрофессиональных актеров.

Восемьдесят жителей Великих Лук и окрестных деревень, приглашенные на съемки, должны были вновь пережить на экране свое прошлое, сложить центральный образ картины. Фильм должен был прорасти правдой их памяти, неподдельностью их вновь вызванных к жизни переживаний. Для этого надо было теперь, 25 лет спустя, заново провести людей по горькому, кровью и потом политому кругу воспоминаний.

Вот основа режиссерского замысла Губенко.

Так появилась в картине великолукская земля, принявшая столько мук и страданий в годину войны. Так появилась в картине на фоне сегодняшнего мирного пейзажа деревня Мартыниха — с разбитой церковью, обуглившимися развалинами, черными остовами печей. И когда ранней весной в эту Мартыниху впервые пришли участники съемок, они словно вернулись в свое прошлое.

То были простые русские женщины, оказавшиеся через 25 лет снова на пороге той далекой весны 45-го года, на незабытом (разве забывается такое?) пепелище родимого крова. Прежние молодые вдовы стали старухами. И стали стариками одногодки дяди Вани. (Вот почему актерам М. Глузскому, Н. Губенко, И. Мирошниченко предстояло в своих ролях сыграть тот «возраст, стертый самим временем!»)

Пришедшим роздали реквизит: латаные-перелатанные ватники, худые валенки, ветхие платки и ушанки. И нищая эта одежда облегла не только плоть, но и самую их память, тысячами нитей притянув ее к прошлому.

Им сказали: в этой Мартынихе проживете вы фильм, эту сожженную деревню будете заново поднимать. И хотя на съемках «за кадром» работали художники и мастеровые, шаг за шагом возводя натурную декорацию, люди сердцем и разумом ухватили эту мысль: надо поднять деревню — так, как это привелось каждому и каждой из них в прежнюю пору.

И когда начались съемки, эти люди принесли в картину то, что не дают ни грим, ни тонко подобранная типажность, ни тщательная отрежиссированность массовки,— правду своих лиц, морщин, натруженных рук, своего прошлого.

Принесли свойственную простому человеку привычку к неподдельности — не играть в то, как строят избу, а строить. Не изображать, как полощут в реке белье, а трудиться по-настоящему. И по-настоящему ждать, не откликнутся ли проплывающие мимо люди весточкой о канувших на войне близких. И по-настоящему переживать даже в заведомо игровых сценах. Я об этом писал в репортаже со съемок («ИК», 1971, № 10) и здесь добавлю лишь то, что их участники (в особенности женщины) почитали реальностью, чистой правдой не только свое личное, навеянное прошлым, но и весь сюжет фильма целиком. В образный строй этого, внутри каждого из них живущего, непререкаемого в своей правде фильма они приняли и актеров-киногероев, дядю Ваню, Веру, Николая Максимовича, и такие условные, чисто «сюжетные» события, как, скажем, смерть председателя или

«Пришел солдат с фронта». Николай Максимович — Н. Губенко, Вера — И. Мирошниченко, Иван Степанович — М. Глузский

«Пришел солдат с фронта». Вера — И. Мирошниченко

проводы дяди Вани в госпиталь (эта сцена снималась, но не вошла в картину). Они прощались с ним со слезами, веря, что расстаются не с актером, с человеком, так много сделавшим для них, для родной им теперь деревни Мартыниха.

Это чувство подлинности, сближающее происходящее в произведении искусства с реальностью, становилось камертоном, по которому настраивался весь фильм.

Вспомните, как в образной его структуре спаяны массовые сцены и актерские эпизоды. В упоминавшейся уже сцене строящейся деревни действие завязывает «массовка» (это обозначение можно употреблять здесь лишь условно), вся артель слагает киноэпизод. В нем — общая одушевленность, энергия. Динамичность всей композиции и — выразительно схваченные портреты людей. Народное действо... Лишь создав его образ, режиссер и оператор выводят нас на крупные планы актеров — дяди Вани, поясняющего, как в окончательности встанет новый дом, помогающего Вере управляться с рубанком. Под руками дяди Вани широко, плавно ходит плотницкий инструмент, стружка белой горкой вкусно застилает верстак, а рядом, вровень с лицом Веры, в кадре дочерна обугленная балка (эти контрасты все время прослеживаются, в их столкновении, в непрестанно ощутимом движении изобразительной тональности фильма к светлому звучит тема набирающей силу жизни). «Производственные кадры». Работа. По которой так стосковались руки дяди Вани. Которая так много говорит и сердцу Веры — не привелось ее мужу отстраивать новую Мартыниху.

А потом в один из вечеров дядя Ваня возьмет у Веры гармонику ее мужа, подсядут к ним люди — «играй, солдат»,—и зазвучит песня. Кинокамера уйдет на широкую панораму деревни, откроется берег реки, на котором мастерят лодки, в поле, где кипит весенняя страда, и тут же, рядом, бабы в белых кофточках стаскивают с пашни артиллерийское орудие. И кадры эти воспринимаются не как «фон», не как живописная иллюстрация к песне, а как образ поднимающейся деревни. Образ, вобравший ее воздух, широту, скромную, неброскую красоту. Так, свободно чередуя крупные и общие планы, актерские и массовые эпизоды, движется фильм. И в движении этом просматривается все пространство русской деревни. Лица. Характеры. Народ.

Я уже говорил о двух началах, слагающих народный план этого фильма. Они сливаются воедино, обретают кульминационное звучание в сцене Дня победы.

Эпизод завязывается в темной ночной избе. Вернулся из района Николай Максимович и принес весть: «Окончилась война... Еще вчера. Мы ничего не знали». «Победа?» — спрашивает дядя Ваня. И в этом «уточняющем» его

вопросе (наши войска в Берлине?) схвачена особая, именно этому моменту присущая правда. Та же правда, что продиктует и следующее мгновение — сведет в объятия, заставит молча горько, потрясенно рыдать двух этих солдат, двух мужчин, потерявших в войне безмерно многое. Та же правда выведет нас в солнечный весенний день, обратит наш взор к потрясенным, скорбным лицам, к горько, безутешно плачущим, страдающим до беспамятства русским женщинам, вдовам, осиротевшим матерям. Этот могучий контрапункт, так правдиво и жестко оттенивший миг светлой кульминации, потрясает. В произведениях, отражающих это время, зачастую, быть может, незаметно для себя, мы все же привыкли разделять ликование и скорбь, апофеоз и минуту молчания. В выстраданном народном опыте они нерасторжимы. И это глубоко почувствовано в фильме. Это и ведет нас к правде, не снижая патетики, не умаляя торжества победы.

«Что ж, так и будем плакать?»

За длинным дощатым столом собралась 9 мая вся Мартыниха. Бабы, дети и старики. Все, кто уцелел в деревне. Белые кофточки, платочки, седые головы. И только на краешке стола в вылинявших добела гимнастерках, при всех орденах и медалях два фронтовика.

И Николай Максимович, поднявшись, обращается к людям: «Ну, что мне сказать вам, дорогие мои. Кто может, радуйтесь, а кому радость не по силам — плачьте».

...Так и живет в этот день Мартыниха. Пляшет и рыдает. Заводит частушки и голосит от горя. Выламывает коленца и заламывает руки от нестерпимой боли. Все вместе. Все рядом. Все разом. Солнце, грозовые облака, гром, весенний ливень, сбивающий яблоневый цвет, упавшее на ладони лицо плачущей Веры, чистый майский воздух, небо, проясняющееся после грозы.

Позже я узнал, что задолго до этой съемки, да и до начала всего фильма, режиссер побы-

«Пришел солдат с фронта». Николай Максимович — Н. Губенко, Вера — И. Мирошниченко, Иван Степанович — М. Глузский

вал в домах будущих своих героев, говорил с ними подолгу, узнал имена погибших. И когда в майский день 71-го года в Мартынихе собрались участники съемок, чтобы заново прожить майский день 45-го, к ним обратился не только Николай Максимович. К ним обратился режиссер Николай Губенко и воззвал к их памяти, вспомнив имена близких, родных, утраченных в войне. Это пробило, как гром. Отринуло людей от какой бы то ни было игры, лицедейства. Обратило их к собственной памяти. И тогда произошло то, что мы увидели на экране, что без перерыва (только кассеты вылетали) сорок минут как потрясающий человеческий документ снимал оператор Элизбар Караваев.

В изустном словаре кинематографистов существует неудачный термин — съемка «методом провокации». Речь идет о заранее планируемой реакции человека перед объективом. Термин, по-видимому, предельно неточный, ибо он не учитывает важнейший нравственный аспект возможной съемки. Тем более что мы знаем, к несчастью, немало примеров съемок методом поистине гнусной провокации (их энциклопедический свод содержат фильмы «Собачий мир» и «Дикий глаз»).

Мы знаем и иные, в высшей степени спорные примеры, когда подвигнутый на съемки, «отснятый, как он есть», народ не воплощал, тем не менее, присущее ему духовное начало, становился носителем произвольной, извне навязанной авторской идеи.

В фильме «Пришел солдат с фронта», в его основном приеме заключен совсем иной нравственный посыл, он — в обращении к народной памяти, к его духовному опыту, в художническом постижении пройденного.

Все движение фильма восходит к контрапункту, на котором решается сцена последнего дня войны, Дня победы. В ней звучит неизлечиваемое, неизгладимое горе. И в ней происходит очищение памяти, очищение от страдания. То очищение, которое наступает и на всей земле после войны, когда мертвую черноту пепелища сменяет светлота нового дома, яблоневых цветов и хлебного поля.

... Здесь уже говорилось о смысловой перестройке сценария, о том, что народный фон выступил в фильме на первый, решающий, крупный план. Важно также понять, что эта перестройка вошла в фильм не в полной гармонии и согласии со сценарием. Некоторые утери стали при этом неизбежностью.

Скажем, сюжетная линия Николая Максимовича — поездки в район, добыча трактора, стоившего ему жизни,— в фильме в значительной мере слагается информационно. И не случайно труднейшая по съемочным условиям сцена переправы «не работает» в фильме так же ясно и убеждающе, как обыкновенные посиделки на бревнышках, когда дядя Ваня играет на гармонике, а перед нами раскрывается удивительная в своей глубине, жизненности, прозрачности панорама Мартынихи.

Можно сказать, что и самая смерть киногероя выглядит в экранном сюжете не только грустной, но и случайной. Лишенной внутренней значительности. Ведь роль Николая Максимовича кончилась, по сути, в сцене праздника Победы. Он теперь именно не нужен — для того, чтобы без помех мог уйти из Мартынихи ослепнувший дядя Ваня, для того, чтобы в прекрасной, простой и значительной сцене Вера взяла дочку председателя и отвела в свой дом, к трем своим ребятишкам...

●

...В вечерней тишине, опустившейся над Мартынихой, тюкает топорик дяди Вани. В эти внеурочные часы, покончив с дневными заботами, плотничает он для души, рубит избу солдатке Вере и трем ее детишкам.

У самой воды стоит нынешний Верин дом — черная, обуглившаяся до головешек банька. В дождь баньку просеивает насквозь, капли барабанят в таз, в ведра, на мокрых полатях спят Вера и ребятишки. Здесь, в баньке, и весь скарб, и птица домашняя вместе с козой. Диковинный, странный ковчег, в котором нет мужчины.

И одна потрясающая деталь. Полати тоже обуглены. Чистое, безмятежное во сне лицо Веры, белая рубаха, голые плечики и ручки,

«Пришел солдат с фронта»

покоящиеся на обугленных досках. Женщина и дети, спящие в дочерна обожженном доме. Здесь без всякой символики, в простой бытовой сцене дан о б р а з русской семьи, прошедшей сквозь пламя страшной войны.

Дождь разбудит Веру, и она услышит неторопливое потюкивание топорика — рубит дядя Ваня Вере избу, несмотря на ее запрет, на то, что (солгав) сказала она, что приедет родственник и закончит дело.

Что же связывает двух этих людей? Как в их образах звучит основная тема фильма?

После того как мы определили народный характер картины, на эти вопросы можно ответить с достаточной полнотой.

Здесь есть, разумеется, история личных взаимоотношений, тонко и лирично обозначенная. Есть душевное тепло и та недоговоренность чувств, которая заставляет нас взволнованно размышлять о любви и о будущем этих людей.

Но все же главное, суть заключены в ином.

Если промерить эти характеры общей долей, выпавшей людям в войну, если выводить их суть из народного начала, присущего картине, то сказать о них надо будет так.

Вера — это бабий плач, раздавшийся в прологе фильма, это сожженная Мартыниха, вдовы и сироты и ее собственная распавшаяся семья, загубленная молодость, это женщина, спящая на обугленном ложе, это беда, понесенная народом в войне.

Дядя Ваня — это первая ласточка победной весны, это звон плотницкого топора, заигравшего по свежим срубам, это домовитость мужика, пришедшего на пепелище, чтобы возвести на нем новую жизнь.

Все поделено просто. Ясно. Человечно. Русская баба, как сама земля, с преизбытком хлебнувшая горя в войну. И русский мужик, обязанный вызволить ее из беды.

То, чем пронизан весь народный пласт

картины, выходит на первый план — в героях, в их характерах.

Через весь фильм тянется диковинная присказка дяди Вани: «А еще тебе (вам, мне) повезло, что левую руку оторвало... что печи в сожженной деревне остались... что доктор на фронте сказал: если я ослепну, то только на один глаз...» И лишь однажды этот рефрен о «везенье» обрывает горькая антитеза: «Я уж за одно то войну ненавижу, что начинают-то ее мужики, а расхлебывают потом женщины. Самих перебьют, а бабы потом отдувайся».

В словах дяди Вани — суть этого характера, вопреки всему настроенного на жизнеутверждающую ноту. Тем, кому образ, созданный на экране Михаилом Глузским, покажется, быть может, излишне одноплановым, благодушным или даже благостным (существуют и такие суждения), не грех заглянуть поглубже в его глаза, так часто темнеющие от нестерпимого страдания, прикинуть, о каком, собственно, «везенье» говорит дядя Ваня, и понять, каким драматическим смыслом исполнена судьба именно этого человека, слепнущего тогда, когда все на земле наконец потянулось к свету, к радости.

В Ирине Мирошниченко, прежде никогда не игравшей подобных ролей, авторы фильма счастливо угадали тип русской крестьянской женщины в ее обобщенно поэтическом и одновременно неоспоримо реальном, житейски подлинном бытии. К этому представлению нас ведет все — и светлый лик героини, и ясность ее глаз, пластичность движений, и самое имя Вера. Она напоминает мадонн, увиденных в русских женщинах Петровым-Водкиным. И актриса, играя рядом с крестьянками, роднясь с ними в достоверности, нигде не разрушает эту особую просветленность образа.

Актерская работа Мирошниченко и Глузского нуждается в особом анализе. Здесь же я отмечу лишь то, с какой точностью были найдены ими и слитность с деревенским людом Мартынихи, и та разность, которая (по выражению одного из участников съемки, игравшего Ерофеича) позволила актерам выполнять «тонкие работы», раскрывая глубинное, заключенное в самой человеческой сердцевине содержания фильма.

В истории Веры и дяди Вани присутствует особенная гармония жизни и времени, угаданная авторами фильма. Кажется, незаметно, без внешних нажимов, не обмолвясь о том ни словом, герои как бы меняются местами, судьбами. Меркнет свет в глазах дяди Вани, оступаясь, в потемках, бредет он ночной, плутающей, страшной своей дорогой в Мартыниху — война лишь теперь дотянулась, до конца достала и дядю Ваню. Но пройдут экранные минуты, и мы увидим Веру, идущую светлым полем к станции, чтобы найти дядю Ваню, забрать его в свой дом. Что это, новый поворот сюжета, досказанная история двух людей? Нет, здесь затронуто большее. Что-то изменилось, посветлело в самом мире. Пришел мир, жизнь обновляется. И теперь, если снова и снова выверять эти характеры общей народной долей, то сказать о них надо будет так.

Вера — это светлота вновь отстроенной деревни, это тепло обретенного дома, спасенной семьи, победившего материнства, это русская женщина, как сама земля, готовая вновь стать носительницей жизни.

Дядя Ваня — это полная, выстраданная мера самопожертвования во благо людей, это горький, неизгладимый след войны, навсегда оставшийся в человеческой душе, и это — вопреки всему — неистребимая тяга русского человека к жизни.

●

В финальной сцене молодые кинематографисты, помышляя не о славе первооткрывателей, а о том, что является необходимостью для их фильма, идут на смелый парафраз кинематографических сцен, казалось бы, хрестоматийно знакомых множеству зрителей,— станция, встреча вернувшихся с войны победителей. Как, действительно, здесь не вспомнить вошедшие в нашу киноклассику кадры из фильма «Летят журавли»! Как не вспомнить целиком смонтированный из кинохроники финальный эпизод «Белорусского вокзала», давший ки-

«Пришел солдат с фронта». Иван Степанович — М. Глузский, Вера — И. Мирошниченко

нематографу новый, необычайно выразительный образ тех высоких мгновений!

Конечно, режиссер Губенко, оператор Караваев, опытные художники Воронков и Новодережкин брали в расчет существование этих сцен и предполагали, какое количество ассоциаций (быть может, и скептических) вызовет эпизод на станции из их фильма. Ведь наверняка у иных зрителей сработает злополучный «штамп восприятия»: «Да это же повторение сцены из «Летят журавли»!»

...Но почему не из «Белорусского вокзала»? Не из «Чистого неба», где едва ли не с большей экспрессией снята встреча фронтового эшелона?

Почему не может вспомниться «Верность», где снят отчаянный пробег одной-одинешенькой девчонки за уходящим на фронт составом?

Не страшно, что вспоминается. Это даже полезно! Потому что еще вопрос, повторы ли все это? Повторение ли пройденного в искусстве?

(Нередко в зрительском и даже профессионально-критическом восприятии все «пройденное» сводится к чисто внешнему подобию. Вот два фильма. И в каждом стреляют пушки, движутся войска, дым, пламень застилает поле боя. «Похоже, похоже! — роняет созерцатель. — Батально, монументально!..» Но в одном случае это Бородино, в другом — Курская дуга, две разные битвы, два исхода, две художественные концепции.)

Авторам фильма «Пришел солдат с фронта» нужна именно эта станция (где ослепший дядя Ваня врачует души людей), нужны именно эти теплушки, заполненные демобилизованными солдатами, нужны именно эти кадры счастливых и несостоявшихся встреч, нужны именно эти взрывы эмоций — радости, надежды, горя.

Поэтому они будут снимать знакомую нам в самом общем абрисе сцену. И будут искать в ней не внешнюю, а внутреннюю, идущую от смысла неповторимость.

Здесь не конец пути воинских эшелонов, не триумфальный Белорусский вокзал. Здесь — проходящие эшелоны, которым еще колесить и колесить по России. Здесь — русский полустанок. Здесь — одна из русских деревень, получающая свою толику счастья и горя от тех победных, ликующих месяцев 45-го.

Кинематографический «ход» сцены самостоятелен. Сначала мы видим женщин с букетами полевых цветов, стоящих вдоль рель-

сов. Лица. Лица. Мы чувствуем колоссальную напряженность ожидания. Вот вдали показывается поезд. Женщины бросаются к нему. И встреча происходит еще «на колесах», задолго до того, как эшелон остановится у платформы.

Здесь, кстати, точнее всего вспомнить не «Летят журавли» и не «Белорусский вокзал», а «Чистое небо» — те потрясающие кадры, запечатлевшие фронтовой эшелон, проносящийся без остановки мимо ожидающих на полустанке жен, матерей, детей. Там проводы — трагический образ семей, рассеченных по самой сердцевине войной. Здесь — драматический образ возвращения, исступленного, страстного желания соединить разлученное и даже уже несоединимое, разрушенное навсегда. Поразительный кадр-символ, снятый в этой сцене Э. Караваевым,— крутящиеся колеса поезда и двое, он и она, оказавшиеся по разные стороны вагонов, бегущие, плачущие, старающиеся разглядеть друг друга, все еще не верящие, что все-таки они встретились, уцелели, живы...

Мы увидим на станции много радостных, и горьких, и вовсе не случившихся встреч. А потом увидим Веру с детьми и Ерофеича, идущих полем к станции — к своей встрече с дядей Ваней.

Не обыкновенная, легко понимаемая любовь женщины к мужчине, любовь вдовы к одинокому солдату связывает и, наверное, навсегда соединит Веру и дядю Ваню. (Вот услышался ею на платформе чей-то крик из вагонов «Вера!», и она вся осветилась, вся устремилась навстречу, она еще в надежде, в вере — вдруг это ее муж, которого и полюбила-то по-настоящему за гранью его гибели, и вдруг он уцелел, жив...) Что же тогда?.. В чувстве Веры вновь прорывается наружу то нравственное духовное начало русской женщины, что прежде заставило ее, не задумавшись ни на мгновение, взять в свой дом дочку погибшего председателя, а теперь вот прийти на станцию за ослепшим дядей Ваней и, назвав его в первый раз по имени, сказать, попросить, вразумить: «Пойдем, Ваня, домой».

В это время из поезда выводят пленных. Звучат команды конвойных, повторяемые на немецком языке. А на экране мы видим лица русских женщин, одиноких старух. Тех, что сегодня из-за этих самых немецких солдат, теперь понуро бредущих по бескрайним русским дорогам, не встретили своих близких. И не встретят завтра. Не встретят никогда. Но в их глазах, молча обращенных к пленным, нет сейчас ненависти, нет мстительности — есть боль, есть страдание и тяжкое недоумение, горький вопрос — зачем пришли они на нашу землю, принеся столько страдания и горя?

Потом — последней доминантой — на экране снова возникает поле. Не символическое, былинно раскинувшееся — простое деревенское поле, на котором впервые за многие годы вырос хлеб, по которому заново пролегли дороги. Кончилась война, разрешилась победой, миром четырехлетняя беда.

И разойдутся в поле на наших глазах дороги. По одной уйдет колонна пленных, вереница неприкаянных, ничего не получивших на этой земле «завоевателей».

А по другой дороге отправятся в деревню Мартыниху герои фильма — несколько русских людей, у которых позади столько горя, люди, которые выстояли, вынесли все и идут теперь своим полем к своему дому — готовые жить дальше, трудиться на этой земле, снова и снова строить свою судьбу.

Правда и поэзия

Евгений Кригер

«К р е с т ь я н е». Авторы сценария И. Галин, Ю. Дмитриев, Л. Николаев. Режиссер И. Галин. Операторы И. Галин, Н. Шмаков, Ю. Буслаев. Текст О. Агишева, Л. Николаева. Редактор В. Донская. Композитор В. Левашов. Текст песни В. Лазарева. ЦСДФ, 1971.

...Простые, привычные картины сельской жизни... Золотое море пшеницы... Куда-то едут на коне дед с мальчонком... Девочка голенастая гонит гусей... Стадо пасется на лу-

«Крестьяне»

гу... Травы... Птицы... Земля наша, небо, широкое, бесконечное, как жизнь... И вместе с этими простыми картинами рождаются слова:

— Если ты родился и вырос в сельской стороне, она останется в тебе навсегда. И тебе захочется, чтобы твои дети и внуки начинали жизнь там, где начинал ее ты... Чтоб и они с первым криком вдохнули в себя запахи поля, первые шаги сделали по лесным и луговым травам... Чтобы они научились любить родную землю... Потому что без любви к ней нельзя стать настоящим человеком...

Чудится, будто эти слова авторы фильма обратили к самим себе. В них, в этих словах,— разгадка успеха произведения. Фильм «Крестьяне», такой, какой он есть, нельзя было создать, не испытывая любви к нашей большой земле, к людям, умножающим ее мощь, щедрость и красоту.

То чувство, о котором я говорю, не может быть искусственным, заданным — это сразу сказалось бы на всем строе фильма, в его интонации, в мере воздействия на нас, зрителей. Нет, авторы фильма были искренни от начала до конца. Их взволнованность, увлеченность чувствуются и в замысле картины, простом и глубоком, и в искусстве оператора, порою просто удивительном, истинно поэтическом.

Начало, будто идиллическое, песенное, задумчиво-спокойное, тут же взрывается кадрами, опять-таки документальными, на мгновение возвращающими нас к горестным временам пожарищ, невозвратимых потерь, страданий, борьбы — к временам фашистского нашествия. Да, великими испытаниями была проверена наша любовь к своей земле!

В фильме «Крестьяне» есть недостатки, просчеты, нарушения собственного же замысла авторов. Но кончается фильм, и останутся с тобой внутренняя музыка произведения, его пафос, его поэтика. И к мыслям и переживаниям, вызванным «Крестьянами», возвращаешься спустя немало времени после знакомства с лентой. Это тем более удивительно, скажем, для меня лично, что деревню, ее людей, ее быт знаю я плохо, судьба, работа сделали меня истым горожанином. Но ведь в том и заслуга фильма, что он захватывает и такого рода зрителей. Поэтому тут же пользуюсь случаем пожелать службам проката, чтобы фильм был как можно более широко показан не только в селах наших, но и в городах. Ибо никого нельзя лишить возможности увидеть то удивительное и великое, что творят сегодня советские крестьяне, к чему они тянутся, о чем мечтают.

А фильм дает об этом достаточно яркое, хотя, конечно, и неполное представление. Нет, это не обзорный фильм с соблюдением обяза-

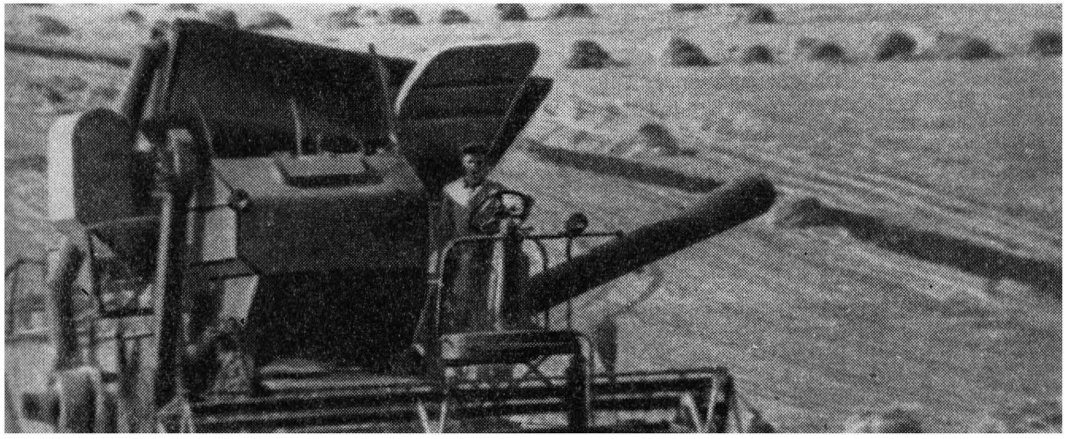
«Крестьяне»

тельных «параграфов», своего рода инструкций, холодного перечня успехов и недостатков в работе мастеров земледелия. Повторяю — это произведение настоящего искусства. С одинаковым чувством художнической ответственности, с одинаковой любовью авторы картины рассказывают о природе, о красоте нашей земли и о людях, верных своей земле, верных своему призванию.

Как это часто случается, фильм имеет несколько финалов. Казалось бы, по всем признакам, по «звучанию» кадров, по смыслу и настроению дикторского текста, по логике воспроизведенных событий и даже по настрою музыкального сопровождения картина завершена. Но нет, экран не гаснет, возникает новый сюжет, новый рассказ. Это, кстати, поначалу несколько расхолаживает зрителя, он ведь невольно подготовил себя к тому, что надо прощаться с картиной... А все же, должен сознаться, даже после «окончательного» финала жаль было расставаться с героями картины, с мастерством и одухотворенностью операторов, с направляющей волей и мыслью постановщика, с увлеченным и успешным трудом всего авторского коллектива.

В самом деле, все здесь слито так, что одно от другого не отделишь,— изобразительный ряд, музыка, звучащий текст и мысли, чувства, которым все подчинено, которым все это служит. О, как много должны рассказать авторы, как надо им спешить!.. Но, верные владеющему ими чувству, они не боятся задержать движение рассказа в тех случаях, когда возникает необоримая потребность передать зрителю всю прелесть какого-то мгновения в жизни природы, или в людских судьбах, или в бессмертном бытии родной земли. Вот при неверном, таинственном свете — ночное... Силуэты коней... Дремлет природа, но она живет, она слышит и видит нас... Ветер играет с красным огнем — костер... Только люди притихли, помнится,— подростки... В памяти останется это надолго. Может быть, мгновение это, уловленное оператором, навеяно картинами Пластова, такого русского, такого простого и мудрого?..

Не нужно думать, однако, что авторы увлеклись главным образом таким спокойным и ясным созерцанием. Вы не раз будете возвращаться к тому, что показали они, повествуя о слепой жестокости природы, о том, что приходится превозмогать нашим крестьянам, о вечной их борьбе со стихией... Земля черная, как после гигантских пожаров... Избы, занесенные чем-то черным, как угольная пыль... Все перед глазами черным-черно... Так было на Кубани после долгих пыльных бурь.



«Крестьяне»

Плодороднейшая земля больна, земля изнемогает. Когда-то это стало бы трагедией, бедствием непоправимым. Да и теперь авторы не скрывают: земледельцы Кубани едва ли не в отчаянии. Но трагедии нет и не будет. Будет новый и новый упрямый труд. Наблюдая за работой колхозных штабов, следя за выражением лиц вожаков, агрономов, рядовых артельных тружеников, вы чувствуете, что они сильны своей дружбой, сплоченностью, организованностью и тем еще, как вам дают почувствовать, что рядом с каждой группой таких солдат земледелия в грозные дни, как всегда, стоит наше государство...

Чтобы не откладывать на конец, как это водится, все упреки, скажу тут же, что сильный, драматичный этот эпизод в картине не завершен. В том-то ведь и дело, в том и реальный пафос события, что гибельные последствия пыльных бурь, насколько мне помнится, удалось все же преодолеть, устранить, победить. Земля, будто умерщвленная ураганом, все же оживает, обещает родить или уже рожает хлеб. Этого-то и нет в фильме. А если и есть какой-то намек, то мелькает, проскальзывает так быстро и невыразительно, что мы или не замечаем его, или тут же забываем. Жаль.

Приятно и радостно, что авторы, как свои люди в деревне, знакомят и нас с бывалыми, заслуженными командирами нелегкой борьбы за урожай. И делают это как будто невзначай, будто идут они с нами по селу и вдруг видят хорошего знакомого, и вот вы пожали ему руку, всмотрелись в его лицо, прислушались к тому, что он, занятый, как всегда, своим делом, говорит на ходу встречным односельчанам. Нет, нет, не мешайте человеку, словно останавливают вас авторы фильма. И вы стараетесь не мешать. Вы тихонько сидите на совещании в правлении колхоза, внимаете жарким беседам и спорам, оцениваете невольно характер каждого участника разговора, и вскоре охватывает вас ощущение: как бы ни было трудно этим людям в канун новой битвы за хлеб, все-таки будет все хорошо: справятся, выдюжат!

Так нас знакомят со многими. Я намеренно не называю здесь имен знаменитых колхозных вожаков, агрономов, механизаторов: помимо них есть и другие, столь же опытные, рачительные и талантливые, и не хочется их обижать умолчанием. Запомнил я очень уже пожилого председателя, его авторитетность, соединенную с доброжелательностью и мягким юмором,— он десятки лет вершит большие дела в колхозе, он потомственный крестьянин, хлебороб, а вот, подите же,— и лицом и повадкой похож на профессора, ученого... И де-

«Крестьяне»

ло, поверьте, не во внешнем подобии. Есть же у нас крестьяне, продвигающие вперед науку о земле, о плодородии.

Я понимаю, что далеко не везде такое увидишь, но как же впечатляет в картине сюита о колхозных цехах, об индустриальной по оснащенности, но в колхозах же организованной переработке плодов и овощей, о колхозных молочных конвейерах, о механизированном потоке консервов, бумажных пакетов с молоком, аппетитных банок со всякими маринадами и соленьями, до которых такие охотники мы с вами, да и каждый из горожан и селян!.. Все это показано без похвальбы, без «хвастовства» — показано, как, может быть, не повсеместное покамест, но естественное, закономерное и многообещающее явление в нашем сельском хозяйстве.

Чувство такта вообще нигде не изменяет авторам фильма. Я хорошо помню картины, художественные и документальные, где авторы прямо дождаться не могли момента, когда бы можно было показать «пир» в колхозе, под яблонями, за неимоверно длинными столами, уставленными яствами, напитками так непомерно тесно и густо, что зрителей начинало донимать подозрение: уж впрямь ли яблоня осеняет этот фантастический стол? А может быть — липа?.. Тут — другое. Тут также есть застолье. Но показано оно как бы невзначай, мимоходом. Оператор следит скорее за каруселью в своего рода колхозном парке культуры, увлекается динамикой вращения колеса, лицами смеющихся ребят, замирающих от страха колхозниц, решившихся на головокружительное путешествие... И только краем глаза, «краем» объектива оператор «случайно» задевает праздничный стол, накрытый, кстати говоря, вполне «реалистично».

Вот это чувство такта как раз и повышает наше доверие к тому, что происходит на экране.

Фильм очень богат интонациями, оттенками настроения, приемами кинематографического повествования.

Я пытался уже передать различие в приемах организации сюжетов, контрастных или просто далеких один от другого по содержанию, по мысли и настроению. Неторопливая тишина вступления... Динамика житейских, деловых споров в правлении колхоза... То и дело возникающие картины природы, снятые не только искусно, не только мастерски, но, я бы сказал, с чувством возвышенной влюбленности в нашу землю... Но вот тема рассказа приближается к логическому завершению. И начинается то, что я бы назвал симфонией. Да,

это героическая симфония, выраженная средствами кинематографа,— в разгаре страда́. Старое русское слово. Отличное слово. Но тут, близостью своей к «страданию», давнее это слово кажется будто чужеродным. Вероятно, я рассуждаю наивно. Страда́ есть страда́. И время уборки и поныне нелегкое, требует отдачи всех сил. А все же... А все же то, что без всякой нарочитости, без нажима показывают нам в «Крестьянах», как-то отдаляет от нас давний смысл, скрытый смысл слова «страда́», хотя оно бытует и останется в деревенском обиходе.

Симфония уборки... Это не только победный марш многих мощных машин. Это и льющаяся где-то студеная вода, о которой мечтают, видно, к которой тянутся обливающиеся потом, разгоряченные механизаторы. Это и дед, то ли от жары, то ли от восторга окатывающий голову золотой от солнца водой... Это и первый в эту осень каравай, монтирующийся со снопами пшеницы, льющейся из хобота комбайна...

И трудно всем этим людям — страда! Но и радостно им. И весело. Как же не весело, коли уж такая мощь, такая машинная мощь в наших руках!

И где-то чайки над большой синей водой... И маки, пламенеющие рядом с сочно-зеленой травой... И глаза крестьянина, упоенно всматривается он в свою землю...

...Но где-то авторы, отступая от своего же решения, сбиваются на интонацию обычного обзорного фильма. Вы помните первую поэтичную, мудрую дикторскую фразу в фильме? В лад с нею построен почти весь текст. И вдруг, вразрез с его человеческой интонацией, такие слова: «Советские крестьяне и рабочие взялись за решение одной из самых важных нынешних задач: превратить сельское хозяйство в процветающую отрасль общественного производства». Правильно! Но ту же мысль можно бы выразить и проще, и сильнее, и поэтичней. А в сюжете, посвященном науке, ученым, новаторам сельского хозяйства, авторы вообще пользуются языком сухих, казенных инструкций. Оттого, вероятно, именно этот сюжет — самый слабый, самый неудачный, самый «равнодушный» в картине. Это обидно. Наука наша поистине творит чудеса в сельском хозяйстве.

О таких просчетах вспоминаешь с досадой. И тут же хочешь их забыть. Забыть, чтобы вернулось ощущение взволнованности, поэзии, правды — главное, преобладающее ощущение, вызванное этим фильмом.

Прикосновение к космосу

В. Губарев

«Земное притяжение». Авторы сценария А. Николаев, В. Севастьянов, Б. Коновалов. Режиссер Ю. Сальников. Главный оператор В. Марченков. Звукооператоры А. Грибов, В. Щекутьев. Творческое объединение «Экран», 1970.
«Полет в будущее». Автор сценария Е. Рябчиков. Режиссер Н. Макаров. Операторы Б. Смирнов, И. Крылов, Г. Анохин, Ю. Панкратов. Звукооператор Н. Аиков. «Центрнаучфильм», 1970.

Совсем недавно мне удалось просмотреть почти все документальные фильмы, снятые нашими кинематографистами за годы освоения человеком космического пространства. Каждый день мы приходили в кинозал студии рано утром и покидали его уже после обеда, а количество фильмов, казалось, не уменьшалось.

Обилие фильмов обрадовало. Ведь пройдет еще каких-нибудь десять-пятнадцать лет, подрастет новое поколение, для которого первые старты в космос станут не недавней историей, как для нас, а далеким прошлым, и тогда эти ленты вновь покинут архивные стеллажи и выйдут на экраны. И наши дети переживут те же мгновения радости и волнения, которые испытали мы, видя, как первый человек Земли советский космонавт Юрий Гагарин поразил мир своим беспримерным подвигом. И я подумал, что кинолента — это исторический документ, более эмоциональный и наглядный, чем любая рукопись.

События подхлестывали кинематографистов. У создателей фильмов иногда оставалось вре-

мя лишь на погрузку аппаратуры в самолет и полет до космодрома или в район приземления корабля. На месте съемок не всегда удавалось найти наилучшую точку для съемки, и сделать дубль было невозможно.

А фильм уже ждали зрители. Чтобы «не отстать» от газет и телевидения, кинематографисты старались побыстрее закончить работу над картиной и выпустить ленту на экраны. Думаю, что только почти «газетной» оперативностью можно объяснить похожесть некоторых «космических» фильмов.

Но шли годы. Происходил процесс накопления материала, его осмысления.

Две ленты, посвященные космонавтике в последние два года, обращают на себя внимание — «Земное притяжение» и «Полет в будущее». Они рассказывают о длительном орбитальном полете на корабле «Союз-9» Андрияна Николаева и Виталия Севастьянова. И сейчас, много дней спустя, в просмотровом зале я вновь пережил волнующее событие. Экран воскресил передо мной те незабываемые дни.

Я вспомнил Байконур, приготовления к полету...

Стартовая площадка за два часа до пуска казалась мне иной, чем накануне. Ночная степь — вся в ожидании, и в наступившей тишине слышится музыка. Это кто-то из стартовиков захватил с собой магнитофон. Но мне казалось, что мелодия рождается где-то далеко, за горизонтом, и медленно нарастает, когда из-за вечерней дымки выплывает автобус. Его очертания размыты, потому что теплые струи воздуха от нагретого за жаркий день асфальта стоят над землей, и вечерняя прохлада еще не успела опуститься вниз.

Автобус подходит ближе. И окружающее исчезает: пропадают лица знакомых и друзей. Глаз различает лишь громаду ракеты, взметнувшуюся ввысь кабель-мачту. Остаются двое. Они медленно, словно нехотя, спускаются с подножки автобуса. Лучи прожекторов высвечивают их лица, и они чуть прищуриваются то ли от света, то ли от волнения.

Потом лифт поднимает их ввысь. Андриян и Виталий задерживаются на площадке, машут рукой и скрываются в корабле... Сердце стучит все сильней, и кажется, что вместе с рвущимся из двигателей снопом огня оно тоже уносится в черноту неба. Это первый ночной старт. Но даже нам, привыкшим к мощному огненному дыханию ракетных двигателей, он кажется необычайно красивым.

Люди уходят в космос...

Их уносят могучие ракеты, похожие одна на другую. Они стартуют с того же самого космодрома — Байконура, откуда 12 апреля 1961 года начался звездный путь человечества. Казалось бы, дорога проверена, уже более двух десятков советских людей прошло по ней. Так почему же у нас — очевидцев этого запуска — так взволнованно бьется сердце? Почему ты, словно по приказу свыше, тоже становишься частичкой, улетающей ввысь вместе с теми двумя, что заняли свои места в верхней части ракеты, вонзившейся в небо?

...Рядом стрекочет кинокамера. Это «документалисты» и «научники». Они пытаются все вобрать в кадр: поймать улыбку Андрияна Николаева, трогательный жест Виталия Севастьянова, взволнованные лица товарищей, неповторимую красоту ночного старта. Они прекрасно знают, что все кадры надо «добывать» сейчас, так как их никогда нельзя будет снять еще раз...

Как я уже сказал, оба фильма — «Земное притяжение», созданный на ТВ, и «Полет в будущее» («Центрнаучфильм»), рассказывающие об этом космическом марафоне,— мне понравились.

Обычно в рецензиях пишут сначала хорошее, а потом вскользь упоминают о недостатках. Хочу нарушить это правило. Начну с критических замечаний.

Если быть объективным, «традиционные» эпизоды в обеих лентах все-таки есть. К примеру, рассказ о метеорологическом эксперименте, проведенном на сто восемьдесят восьмом витке полета «Союза-9».

Метеорологи в Центре управления полетами доставали свои тетради, испещренные понятными лишь им записями, внимательно слушали переговоры с экипажем космического корабля, вежливо отвечали на вопросы журналистов. Но мысли их были далеко. Они

думали и жили уникальным экспериментом, проведенным во время полета «Союза-9», вновь и вновь мысленно «проигрывали» происходящие за тысячи километров отсюда над водами Индийского океана «события» и с нетерпением ждали телеграмм — с борта научно-исследовательского судна «Академик Ширшов» и из Гидрометеоцентра СССР, где обрабатывались данные, переданные метеоспутником «Метеор». Пока им было известно одно: космонавты в точно назначенное время и в расчетной точке сделали фотографии облачного покрова.

Во время сеанса связи Севастьянов сказал:

— Облачность посредственная...

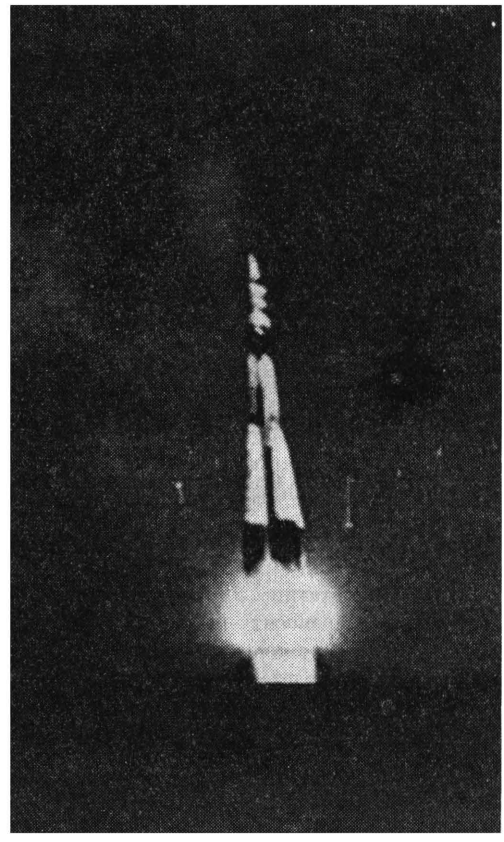
Конечно, его не удивишь обычными облаками. Бортинженер уже достаточно насмотрелся на них. Несколько раз он наблюдал мощные циклоны, сообщал о них на Землю, и сейчас ему хотелось увидеть что-нибудь эффектное.

А метеорологи жадно ловили данные именно об этой «посредственной облачности», которую можно было снять со спутника, с космического корабля и с «Академика Ширшова». Такие наблюдения необходимы, чтобы познать атмосферу планеты — этот чрезвычайно сложный организм, существующий по своим собственным законам. И как невозможно судить о болезни человека лишь по сердцебиению и частоте дыхания, так невозможно разгадать характер процессов в атмосфере Земли по каким-либо одним уже известным ранее признакам без проведения специальных анализов.

Экспериментом на сто восемьдесят восьмом витке полета «Союза-9» космонавты начали новую эпоху в метеорологии: изучение микропроцессов, очень тонких структур в атмосфере. Эксперимент этот сродни проникновению ученых в ядро атома. Он дает возможность говорить о качественном скачке в науке.

К сожалению, авторам обоих фильмов не удалось передать характер этого революционного события в метеорологии. Зритель увидел «традиционные», поверхностные кадры: метеорологи составляют прогноз погоды на завтра.

Может быть, мне бы это и не бросилось в глаза, если бы в Центре управления полетом я каждый день не встречался с метеорологами,



Старт!..

не видел бы их волнений и горечи, когда мы, журналисты, вот так же неглубоко вникали в их работу. Но это частности.

Название фильма «Полет в будущее» очень точно определяет его смысловую нагрузку и цель полета «Союза-9». Оттолкнувшись от гениального предвидения К. Э. Циолковского, авторы убедительно показывают, что развитие космонавтики немыслимо уже в ближайшем будущем без создания орбитальных станций, на которых ученые и космонавты будут работать долгие месяцы и годы.

Только что мы познакомились с примитивными станками, верстаками, на которых

С. П. Королев на связи с космическим кораблем.

работал Константин Эдуардович, и сразу же авторы переносят нас в цехи завода, где рождается космический корабль. С этого эпизода и начинается увлекательное путешествие в мир современной техники, в лаборатории и цехи, где готовилось космическое путешествие.

Наиболее интересная часть — это испытания. При сверхвысоких и сверхнизких температурах, в вакууме и на вибростендах.

У некоторых стендов аппарат останавливается. Авторы обращают наше внимание на «мелочи». Они рассказывают о том, как создается специальное покрытие космического корабля, которое должно предохранить его от перегрева при входе в плотные слои атмосферы. И оказывается, что «мелочей» при подготовке к космическому полету нет и что за каждым «винтиком» корабля стоят большая наука, умение специалистов, их знания и сила.

Экран знакомит нас с кораблем, в котором предстоит жить и работать почти три недели Андрияну Николаеву и Виталию Севастьянову. Вот пульт управления. Очень небольшой по размеру прибор, который конструктор легко поднимает одной рукой. Кажется, куда уж проще! Но уже в следующем кадре мы видим, как обманчиво первое впечатление: прибор наполнен сложнейшей электронной аппаратурой, интегральными схемами, сложной механикой. И несмотря на свою «хрупкость», пульт управления должен переносить вибрацию и выдерживать ударные нагрузки. Вновь испытательный стенд и вновь испытания, испытания...

Авторы фильма показывают, что дорога к старту трудна и длительна. Малейший дефект может привести к несчастью, и поэтому в конструкторских бюро и на заводах каждый рабочий и ученый работает безукоризненно, полностью сознавая свою ответственность. Он знает: на нем и только на нем лежит ответственность за исход будущего эксперимента в космосе. В фильме «Полет в будущее» много уникальных съемок. Они открывают новый для зрителя мир — рассказывают о современном предприятии космической индустрии.

При встрече с кандидатом технических наук, летчиком-космонавтом СССР, дважды Героем Советского Союза Алексеем Елисеевым я спросил о фильме «Полет в будущее».

— Это девятый старт «Союза», — сказал он.— Выстраивается своеобразная цепочка из кораблей, каждый из которых выполнял свои, определенные задачи. «Союз-9»— очередное звено, шаг по пути к созданию длительно действующих орбитальных станций. Многие технические задачи уже решены. Техника в значительной степени подготовлена к созданию таких станций, но сказать этого о человеке пока было нельзя. Какими средствами можно обеспечить длительное пребывание человека в условиях полета, чем предотвратить изменения в организме, опасные для здоровья? Наконец, каковы оптимальные условия работы на орбите при длительных полетах? Это лишь часть вопросов, на которые предстояло ответить специалистам при запуске «Союза-9». К тому же в полете многие элементы техники — конструкции, навигационная аппаратура, чувствительные элементы, электроника и т. д.— тоже проходили испытания... И фильм «Полет в будущее» ценен именно своей «технической» частью. В нем

подготовка корабля к старту и научная сторона полета представлены наиболее полно. Фильм же «Земное притяжение» более эмоционален...

Мне кажется, Алексей Елисеев очень точно уловил особенности обеих лент. Но он невольно противопоставил их, а на мой взгляд, этого делать нельзя. Фильмы дополняют друг друга. И даже если вы будете смотреть их один за другим, почувствуете, что они как бы развивают и углубляют тему.

Глядя на экран, мне пришла в голову такая мысль: хорошо бы сразу после кадров отправки «Союза-9» на космодром в фильме «Полет в будущее» смонтировать «Земное притяжение». И связка получилась бы органичной, потому что телевизионный фильм объединения «Экран» начинается с проводов космонавтов.

Андриян Григорьевич готов к отъезду. Озабоченное лицо его жены Валентины Владимировны, детская непосредственность дочери... Глава семьи уезжает надолго. Его командировка опасна и трудна, и жена прекрасно это знает, она сама испытала и тяжесть перегрузок при старте и обманчивую легкость невесомости...

Первые кадры «Земного притяжения» вводят в психологический мир героев. И теперь мы вместе с ними — и на Земле и в далеком космосе. Да, проводятся эксперименты и научные и технические, но авторов картины больше всего волнует — что чувствовали эти двое, покинувшие родную планету на целых 18 суток?

Наверное, сколько бы ни был великолепен дикторский текст, комментирующий съемки, сделанные в космосе, он все же будет уступать рассказу самих героев, которые пережили эти 18 дней невесомости. Создатели «Земного притяжения» почувствовали это. И они предоставили слово самим героям.

Космонавтов пригласили в студию и показали им кадры, которые они же сами снимали во время полета. Николаев и Севастьянов разговорились и, по существу, прокомменти-

Космонавты В. Севастьянов и А. Николаев

День рождения Аленки...

ровали съемки. Они не знали, что звукозаписывающая аппаратура включена...

— Вот так и получилось, что мы с Андрияном выступили в качестве сценаристов,— рассказал во время премьеры фильма Виталий Севастьянов.— Это была увлекательная и напряженная работа.

«Прямое общение» с жизнью космонавтов на борту «Союза-9» придает фильму неповторимую теплоту. Вот крошечный эпизод из фильма. Корабль. Андриян Николаев в бытовом отсеке. Проплывает Виталий Севастьянов. Они начинают завтракать. Николаев открывает консервы. Бортинженер берет тюбик с супом и укладывает его в подогреватель пищи.

Закадровый голос Андрияна Григорьевича комментирует:

— В отличие от предыдущих полетов на борту «Союза-9» был подогреватель пищи. Борщ, харчо, кофе с молоком можно было разогреть... Хлеб был выпечен в виде крошечных буханочек и упакован в пленку еще в горячем виде, чтобы он был свежим, крошащиеся продукты были покрыты специальной съедобной пленкой.

— Первое время в невесомости,— добавляет Севастьянов,— есть определенные затруднения. Движения бывают как-то нерасчетливы и даже неловки...

Эпизод этот, занимающий на экране всего несколько секунд, запоминается каждому. Потому что за внешней будничностью происходящего скрывается и самоотверженность людей, находящихся в космосе, и великая забота о них тех, кто остался дома.

А вот космонавты уже на земле. Их первый земной завтрак. Стол, заставленный обыкновенной будничной едой, выглядит праздничным.

Настроение приподнятое. Любопытна интонация Виталия Севастьянова, который комментирует этот эпизод.

— Сели мы за стол после посадки,— говорит он,— на столе каравай, большущий, хороший каравай. Свежие огурчики, помидоры, редиска, малосольные огурчики... Шел какой-то интересный процесс: я беру огурчики, закладываю между пальцами, беру редиску — между пальцами, отломил кусочек хлеба — между пальцами закладываю. Беру потом с тарелки севрюгу и начинаю есть руками... Осталась космическая привычка все фиксировать. Когда мы ели в полете, то всегда фиксировали и хлеб там, и воблочки положишь, и еще что-нибудь положишь, и в пальцах у тебя все сразу... Эта привычка, она выработалась, сохранилась и после посадки.

Многим фильмам о космосе обычно присуща установившаяся схема: старт — полет — возвращение. Причем люди, идущие на подвиг, отодвигаются на второй план, а главное внимание уделяется технике. Да, безусловно, стартовая площадка на космодроме, центрифуга и оборудование для тренировок не могут не поражать воображение. Однако если видишь их в каждом фильме, то даже неповторимая красота старта начинает приедаться, и ты невольно думаешь, что люди в этом мире машин существуют где-то на вторых ролях. В фильме «Полет в будущее» сделан первый шаг к психологическому раскрытию образов космических героев, но все-таки это лента о технике. Она так и задумывалась.

«Земное притяжение» не похож ни на один из фильмов о космосе, которые я видел. Он подкупает своей искренностью, психологиз-

мом, юмором. Кадры, снятые во время полета А. Николаевым и В. Севастьяновым, рассказывают о быте звездных людей, об их больших и маленьких радостях во время длительной космической экспедиции. Мы видим, как космонавты завтракают, занимаются утренней гимнастикой, как работают. А комментарии просто великолепны. Они не всегда следуют за кадром, а дополняют и углубляют то, что мы видим. Перед нами происходит «детализация» подвига.

Двое, уходящие в космос,— это прежде всего люди, со своими мечтами, надеждами, радостями. И когда Родина позвала их на подвиг, они пошли не колеблясь, точно так же, как тысячи их современников пошли некогда на свой ратный подвиг...

Даже в необычной ситуации — длительном космическом полете — они остались такими же, как были на земле.

День рождения Аленки. Ее папа в космосе, а она приехала в Центр управления полетами. На следующем витке Аленка должна сесть у микрофона. Андриян Николаев пока не знает об этом.

Я видел, как волновалась Валентина Николаева-Терешкова. Казалось, в этот час, оставшийся до сеанса, она не могла найти себе места. Аленка же, напротив, веселилась. Накануне «дядю Лешу» укусила пчела, и веко у него распухло.

— Я папе обязательно расскажу,— говорила Аленка Алексею Леонову, а тот шутливо умолял ее этого не делать.

Но на командном пункте Центра Аленка притихла. Здесь было много народу, жужжали кинокамеры. Обстановка непривычная, и Аленка пугливо прижалась к матери.

Телеэкран вспыхнул неожиданно. Мы сразу же увидели космонавтов.

— Папа!— закричала Аленка.

— Андрей, дорогой, ты слышишь меня?

— Слышно отлично, Валя!.. Я от души тебя поздравляю с днем рождения Аленки...

— Папа, дорогой, здравствуй,— Аленка вдруг заплакала.

А. Николаев и В. Севастьянов в бытовом отсеке

— Аленка, поздравляю с днем рождения!— крикнул Николаев.

— Сейчас она успокоится,— сказала Валентина.

— Алена, обещаю, что в следующий раз я никуда не уеду ни в какую командировку. Буду с тобой день рождения праздновать...

И в «Полете в будущее» и в «Земном притяжении» есть сцена разговора Аленки с отцом. Этот эпизод нашел себе место в обеих лентах о космосе, на мой взгляд, не случайно. Это то самое стремление «к психологизму», которое, бесспорно, чувствуется в последнее время в самых «технических» фильмах, посвященных космонавтике.

Будут новые старты, утренние, дневные и ночные. Будут и новые фильмы, рассказывающие о технике и людях, которые создают ее и управляют ею. Космос бесконечен, и о нем можно снимать разные фильмы. Главное, надо, чтобы они не оставляли равнодушными людей в зрительном зале или у экранов телевизоров. Они должны волновать, пробуждать любознательность. Мне кажется, фильмы «Полет в будущее» и особенно «Земное притяжение» относятся именно к таким произведениям документального киноискусства.

Двое из легенды

Н. Савицкий

«Легенда тюрьмы Павиак». Сценарий Р. Кушнеровича, Б. Носика. Постановка С. Хамидова. Главный оператор И. Миньковецкий. Художники Б. Немечек, Х. Бакаев. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор Е. Нестеров. Редактор С. Джурабаев. «Таджикфильм», 1971.

«Легенда тюрьмы Павиак» — это, строго говоря, первая в таджикском кинематографе попытка прямого обращения к политическим и нравственным проблемам, связанным с участием народа Таджикистана в Великой Отечественной войне.

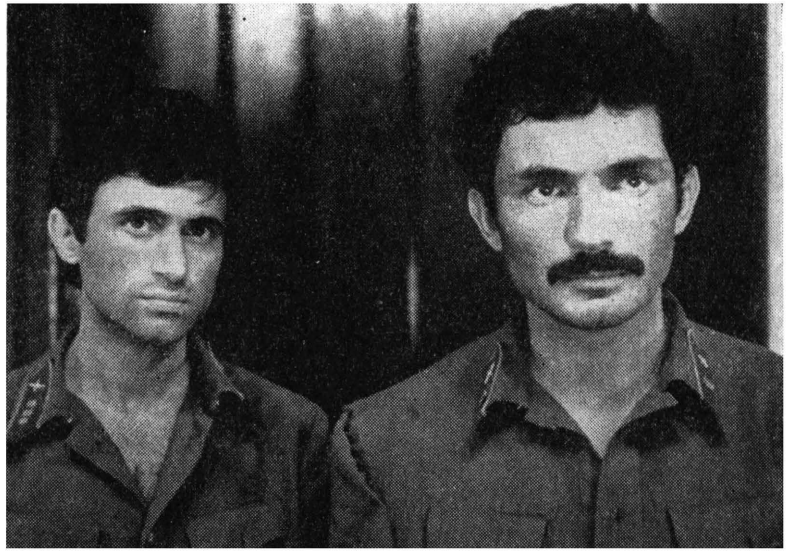
В ряду близких ей по мысли и духу картин, выпущенных в последние годы киностудиями союзных республик, работа Сухбата Хамидова, опираясь на ранее найденные и уже отчасти традиционные решения, заключает в себе и определенные признаки новизны и своеобразия. Поэтому-то и появляется желание поговорить о новой ленте всерьез, трезво и по-доброму требовательно разобраться в ее удачах и просчетах.

Фильм, в названии которого стоит слово «легенда», открывается документальным прологом. Сжато и точно, ссылаясь на даты и подлинные имена, знакомят нас авторы с героями и главными событиями начинающейся картины. Возможность такого введения обусловлена необходимостью предуведомить зрителя о том, что рассказываемая в этом фильме история основана на невыдуманном, на целиком достоверном историческом материале.

...Нарядными просторными улицами сегодняшней Варшавы в погожий солнечный день проходит немолодой уже человек в строгом костюме. Рядом с ним, не выпуская из рук микрофона, идет репортер. Время от времени они останавливаются в местах, возможно, и не упомянутых в туристском путеводителе, но отмеченных шрамами в памяти варшавян.

...Неприметный перекресток в центре города. Здесь в 1943-м прямо среди бела дня застрелили вахмистра Бюркля, палача Павиака. ...Стена жилого дома — под нею расстреливали заложников. ...А вот и развалины самой тюрьмы: кусок кирпичной стены, обрывки колючей проволоки и — могучий вековой дуб, скорбный необычный памятник жертвам нацистских зверств; его корявый ствол сплошь покрывают мемориальные таблички с именами погибших в Павиаке.

Леон Ванат, бывший узник политической тюрьмы Павиак, одного из самых страшных гестаповских застенков в оккупированной Варшаве, автор книги-свидетельства «За стенами Павиака», ведет свой рассказ. Он говорит ровно, почти бесстрастно, как и положено честному свидетелю (тридцать лет сгладили остроту переживаний — чистая правда фактов осталась), но содержание его слов и не требует эффектных интонаций.



«Легенда тюрьмы Павиак». Мансур — И. Рулямов, Давлат — Р. Хусейнов

Ванат вслух читает даты рождения и смерти, фамилии казненных. Ему доводилось встречаться со многими узниками, некоторых он хорошо запомнил. Помнит ли он т е х двоих? Да, разумеется. Их нельзя было не запомнить, про них в Павиаке рассказывали легенды. Капитан Халимов, старший лейтенант Абдураимов, их удивительной силы подвиг — разве такое забывается?! ...Встреча с Леоном Ванатом вводит нас в фильм.

Думается, не случайно известный в Польше документалист Ежи Гощик вложил столько стараний и вкуса в съемку кадров, предназначенных не для своего фильма. Вряд ли мог он счесть эту работу чужой для себя. «За вашу и нашу свободу...» — такие слова часто произносят сегодня поляки, болгары, чехи, если речь заходит о смысле борьбы, которую они вели вместе с народами нашей страны в последнюю войну. Дружеский жест польского кинематографиста не просто подкрепил игровую картину убедительным документальным фрагментом; сам факт товарищеской помощи созвучен общему замыслу произведения таджикского режиссера — в фильме звучит тема противопоставления идей интернационализма звериным националистическим догмам.

Завязка, следующая за прологом, настраивает поначалу на ожидание привычных продолжений. Два советских летчика, сбитых над Польшей, выбрасываются с парашютом в расположение немецких войск и, выдержав жестокий бой, попадают в руки эсэсовцев. Кажется, что домыслить дальнейшее не представляет труда. Сейчас они столкнутся лицом к лицу со своими непримиримыми смертельными врагами, и будет у наших людей единственная цель: выстоять любой ценой, не проявить слабости, не изменить долгу.

Все остальное должно будет отступить перед требованиями схватки, а сама схватка с ее перипетиями и ляжет, по всей вероятности, в основу событийного ряда.

Действительно, схватка состоится, но... необычная, со многими неожиданностями.

С самого начала в фильме складываются д в а (а не один, ожидаемый) круга конфликтов; взаимодействуя, они дадут возможность открытия новых значений в знакомых ситуациях.

Почему не один, а именно два героя, поставленных в совершенно одинаковое положение, понадобились авторам для воплощения своего замысла? Так было в жизни? Верно, но ведь

«Легенда тюрьмы Павиак»

художник располагает еще и свободой фантазии. К тому же главный конфликт фильма (противоборство попавших в плен летчиков и штурмбанфюрера СС, предлагающего им купить жизнь ценою предательства) позволял обойтись и одним главным персонажем. А их все-таки двое, потому что замысел фильма обширнее: вместе с изображением исключительных событий он намечает и разностороннее их осмысление.

Когда Мансура Абдураимова и Давлата Халимова на допросе у немецкого полковника спрашивают об их национальности, первым отвечает Мансур: «Для вас мы — русские!» Давлат, одобрив ответ друга, дополняет: «Мы — таджики». Единение двух друзей перед лицом близкой смерти обретает особый смысл и высшую ценность: мужество, помноженное на мужество, брошено в последний бой, который невозможно выиграть, но нельзя проиграть. Здесь нет места колебаниям, любое сомнение гибельно. Здесь Давлат и Мансур до конца единомышленники.

Фашизм пытался утвердиться в мире как система, построенная не на единстве, а на единообразии, всеобщей нивелировке, унификации человеческого сознания и воли. Стандарт, а не самобытность, умение повиноваться без размышлений ценились нацистами превыше всего. Давлат и Мансур, два советских человека, вошедших в непосредственное столкновение с исполнителями идеологических установок фашизма, противопоставляют гитлеровцам осознанную убежденность в правоте идей, которые отстаивают ценой своей жизни. У самой последней черты, хорошо понимая неизбежность близкой гибели, Халимов и Абдураимов продолжают утверждаться как человеческие индивидуальности, как л и ч н о с т и: у каждого есть собственный взгляд на вещи. Зритель становится свидетелем споров героев на пороге смерти — эти споры

рождены стремлением полнее понять друг друга, заглянуть — с одной, с другой стороны — в самые корни того чудовищного явления, с которым им пришлось схватиться не на жизнь, а на смерть. Так возникает сопутствующий морально-психологический конфликт, обусловленный несовпадением личных качеств героев, особенностями духовного мира каждого.

Мотивируя различия в характерах Давлата и Мансура, авторы показали в ретроспекциях предысторию своих героев — резко разграничили их биографии в период, предшествовавший службе в армии. Дороги двух людей, далеко разнесенные в начальных точках, пересекаются впервые на призывном пункте в таджикском райцентре, чтобы дальше пойти рядом (новобранцы, курсанты, пилот и штурман одного экипажа, узники Павиака).

Однако не только предшествующие судьбы, но и темперамент и сам подход к жизненным явлениям у Давлата и Мансура во многом несхожи. В их накаленном споре важна тема выбора, сомнений, личной ответственности людей за свои и чужие поступки. Каждый высказывается предельно откровенно (камера смертников — не место для недомолвок), согласуясь с доминантой собственного характера.

Давлат — натура деятельная и прямая, отчасти прямолинейная в своей цельности; его ум имеет склонность к немедленным и упрощенным решениям. Мансуру, мыслящему шире и сложнее, претит однозначная определен-

«Легенда тюрьмы Павиак». Мертенс — П. Кард, Давлат — Р. Хусейнов

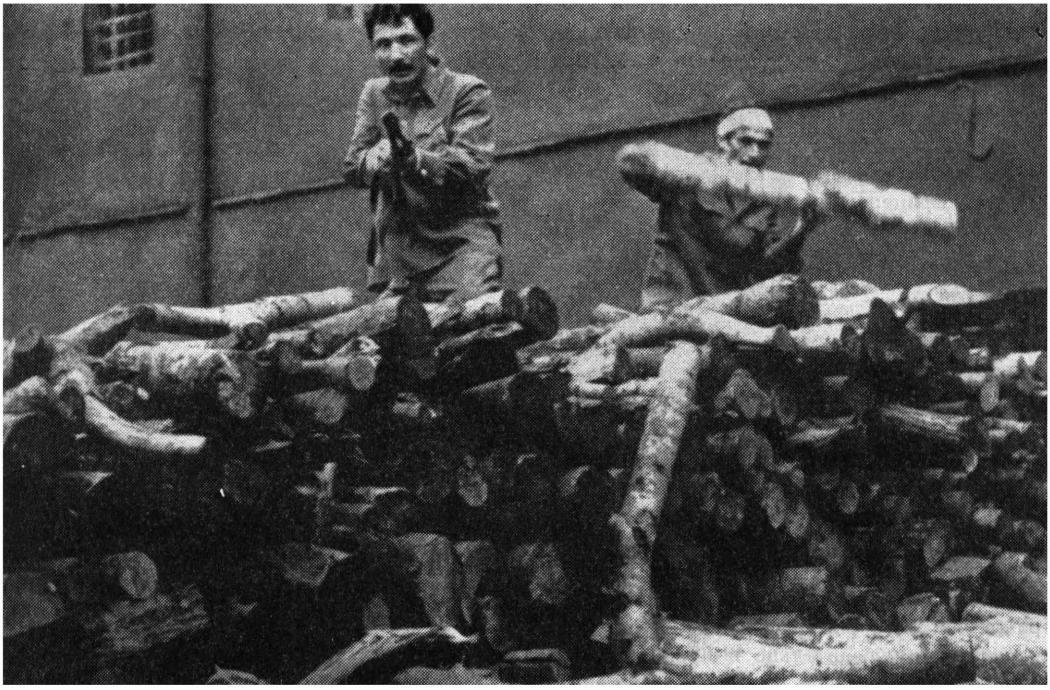
ность в суждениях Давлата, он даже бросает ему упрек, причисляя Давлата к тем, «которые глядят человеку в лоб, а не в глаза...». Начатый много раньше, еще в мирной жизни, спор ныне становится яростным, с обеих сторон есть неизбежные перехлесты. По существу он остается неразрешенным: отчасти в силу непроявленности затронутых проблем, сбивчивости, отвлеченной умозрительной их трактовки, отчасти из-за мнимой философичности некоторых посылок и суждений.

Отметим, тем не менее, два существенных обстоятельства. Первое: в спорах позиции героев сближаются. Это символически обозначено серией интересно задуманных эпизодов, в которых Халимов и Абдураимов «обмениваются» воспоминаниями: Давлат мысленно переносится в места, где жил Мансур, а Мансур видит себя в родном кишлаке Давлата, встречает там свою мать в одежде таджички. Герои «обменялись» судьбами, стали «кровными братьями». Значит, каждому из них в чем-то удалось убедить другого — тем самым укрепилось взаимное доверие, у обоих прибавилось сил, столь нужных в нечеловеческих испытаниях. Второе: споры сообщают дополнительное развитие драматургии характеров, подкрепляя и подготавливая моменты их яркого раскрытия в подвиге, давшем Мансуру и Давлату право на легенду.

Дальше хотелось бы продолжить эту рецензию так: образный строй картины последовательно развивает главную тему произведения, тему героизма... Или иначе: стилистическое решение фильма отвечает жанру героической драмы... Не получается! Досадная правда заключается в том, что применительно к «Легенде тюрьмы Павиак» нельзя говорить ни о единстве стиля, ни о целостной и органичной трактовке без риска сильно погрешить против истины. Творить — значит самоограничиваться. К несчастью, этот трюизм еще не сделался всеобщим достоянием. Речь идет вовсе не о канонах, не о нормативных требованиях к жанру, их-то как раз можно и нужно нарушать и игнорировать. Но вряд ли можно вступать в игру, не договорившись о правилах, не определив для самого себя законов построения вещи.

Мысленно соединив название картины с прологом, ожидаешь увидеть историческую хронику, воссозданную в поэтических образах. Очень короткое время фильм так и развивается. Вступительная часть (интервью с Ванатом), титры, идущие на фотографии полуразвалившейся стены с колючей проволокой по верхнему краю, с грубо процарапанной на камне надписью «Павиак», документальные кадры бомбардировки, совпадающие по фактуре изображения с павильонными съемками, создают временное впечатление стилистического единства. Но буквально через десяток метров единство нарушается. И больше не восстанавливается. В следующий раз попытка повторить удачный прием (сочетание хроникальных съемок Варшавы военных лет с заново снятой городской натурой) обернется явной неудачей. Причина даже не в том, что нерезкий, с крупным «зерном» контратип никак не желает «срастаться» с чистенькими современными кадрами. Просто здесь н е н у ж н а никакая хроника, ее появление, ничем не оправданное и ничего не добавляющее к инсценированной части, выглядит неуклюжим заполнением пустот. Использование популярного приема превращается в самоцель (кстати, этим грешит не только разбираемая сейчас картина).

Хорошо, пусть не поэтическая хроника, пусть л е г е н д а: высокой степени условность, открытая патетика, символы, метафоры, поэтический накал чувств, высветленные, отрешенные от обыденного композиции... Средства из такого набора также взяты на вооружение и даже обеспечивают ряд точных (но по-прежнему разрозненных) попаданий. Физическая сила и красота героев (особенно запоминается скульптурная выразительность лица Давлата — актер Раджеб Хусейнов); приподнятый строй музыкального сопровождения; остраняющие действие стоп-кадры, ударным ритмом обозначившие драматически накаленные точки; условная легкость, с которой узники расправляются со своими тюремщиками, прежде чем те успевают подавить их одной



«Легенда тюрьмы Павиак»

лишь силой численного перевеса; подчеркнуто обобщенные композиции отдельных кадров (например, немецкий полковник в сцене первого допроса, стоящий выпрямившись на фоне громадного, во весь экран, и нестерпимо уродливого орла со свастикой) — есть во всем этом подтверждение легенды. И невольно уже сам начинаешь искать художественное оправдание некоторых странных несоответствий. Вот, скажем, одежда пленников. На протяжении всего фильма Давлат и Мансур — в офицерской форме (верно, они — привилегированные узники, они и в тюрьме остаются солдатами), но форма на них не стареет, не рвется. А ведь их бьют, топчут ногами, швыряют на цементный пол, волокут по тюремным переходам. Что ж, героическая легенда приемлет подобную условность. Но точно ли — условность? С неменьшим основанием можно предположить здесь случайность, вызывающе неестественную в ряду подробно и точно показанных примет тюремного быта, палаческого ремесла, архитектурных деталей внутренности Павиака. К тому же в эпизоде последней встречи с эсэсовцем Мертенсом явно требовался более резкий контраст привычного вида узников с их внезапно изменившейся внешностью. Ведь Давлат и Мансур заранее поняли, что за дверями кабинета штурмбанфюрера их ожидает смерть, и они готовятся к смерти как к последнему подвигу, их решимость дать еще один бой вдруг понимает и Мертенс — догадывается, взглянув на чисто выбритые лица, на безупречно оправленную форму. (Оттого и покрывается холодной испариной лоб палача, в ужасе остервенело жмет он на кнопку тревоги...) Однако безупречность в облике героев уже примелькалась, контраст получается слабым, важная для всего фильма сцена явно проигрывает.

Можно было бы и дальше, обращаясь к отдельным эпизодам картины и ответвлениям сюжета, отмечать эклектичность, обидную повторяемость режиссерских ходов и недостатки — в целом добротного — сценария, огорчаясь, скажем, отсутствием драматургических подробностей, объясняющих образы советских офицеров, которых гитлеровцы с не совсем понятным упорством решали обратить в предателей.

Однако, вдаваясь в частности, можно совсем упустить из поля зрения более общий и более важный положительный результат. Со всеми присущими ему промахами и неровностями фильм «Легенда тюрьмы Павиак» состоялся как принципиально новое явление таджикского киноискусства, утверждающее красоту и неодолимость высокого гражданского чувства, подлинного советского патриотизма и интернационализма.

Имеются в виду не внешние приметы национального своеобразия. Не красота пейзажных обрамлений, не горы под снежными шапками и даже не та, убедительно и проникновенно решенная сцена свадебного тоя, что возникает под звуки рубоба и бубна в одном из возвратных эпизодов. И не рубайи, заимствованные из устных народных источников, помогли здесь авторам (в данном образном контексте пафос стихов случаен, а их философское содержание не всегда находит прямой отклик в происходящем на экране). Национальное, патриотическое начало вошло в фильм через образы главных героев, через величие их подвига.

Многодневный и многотрудный подвиг Давлата Халимова и Мансура Абдураимова, изумивший Павиак,— это подвиг преодоления. Они преодолели желание выжить и, одержимые жаждой благородного мщения, преодолели разделявшее их неумение понять друг друга, обрели близость и могущество полного единения; они преодолели дикую бесчеловечность, противопоставив ей до конца сбереженную норму человечности; они преодолели хитрость и подлость врага, пытавшегося обманом пробудить в них взаимное недоверие и, разобщив, сломить; они преодолели и собственную беспомощность — безоружных во вражеском стане, и когда их повели на расстрел, приняли еще один последний и трижды славный бой.

Казнить их фашистам не удалось — они погибли, как солдаты, сражаясь, не склонив головы. Дети мужественного и гордого народа, они шагнули из застенка прямо в легенду.

Испытание человечности

И. Сосновский

«В тени смерти». Сценарий Я. Калныня, Г. Пиесиса (по мотивам одноименной новеллы Р. Блаумана). Постановка Г. Пиесиса. Оператор М. Клейн. Художник Х. Ликумс. Композитор М. Заринь. Звукооператор Г. Коротеев. Редактор Л. Пурс. Рижская киностудия, 1971.

Писатель Рудольф Блауман (1863—1908) не раз выручал кинематографистов Латвии. Экранизации его произведений были в разной степени, но все же заметными явлениями в латышском кино. Фильм «Весенние заморозки» (1955), вобравший три новеллы писателя, по праву считается одним из первых крупных достижений латышского советского кино. Фильм «Эдгар и Кристина» (1966), созданный по мотивам пьесы «В огне» и новеллы «В трясине», имел большой успех в прокате — в республике и далеко за ее пределами. Правда, в Латвии этот фильм вызвал полемику. Отдавая должное темпераментной режиссуре Л. Лейманиса, мастерству и обаянию Вии Артмане и Улдиса Пуцитиса, некоторые знатоки творчества Р. Блаумана упрекали создателей кинофильма в нарушении стиля писателя, в упрощении и мелодраматическом «педалировании» чувств героев.

И вот перед нами только что завершенная экранизация — «В тени смерти». Это полнометражный фильм, поставленный по одноименной новелле известного писателя. На сей раз даже самые ревностные поклонники Ру-

«В тени смерти». Зальга — К. Себрис

дольфа Блаумана приняли картину.

Понятен интерес авторов фильма к этому произведению классика латышской литературы, чей демократизм и на этот раз обнаруживается в пристальном внимании к судьбе труженика, к жизни крестьян и рыбаков. К тому же напряженная драматическая коллизия — столь же естественная, сколь и исключительная — давала возможность раскрыть на экране характеры в моменты наивысшего испытания человеческих сил.

Имя постановщика фильма Гунара Пиесиса известно не многим любителям киноискусства. То, что он мастер, он доказал давно, да ведь само по себе это обстоятельство не всегда приносит популярность.

Вспоминаю его дипломную работу — художественный фильм «Верба серая цветет» («Спасибо за весну»), вышедший на экран в 1961 году. В целом картина не сложилась. Сценарий был написан в жанре комедии, а режиссер очень серьезно, без признаков юмора пытался рассказать о душевной драме некоего актера Межмалиса, жена которого Велта с излишним рвением оберегает его покой. Были в картине отличные эпизоды, например, тот, где Велта следит за мужем, полагая, что он пошел на свидание с одной из поклонниц своего таланта. Быстрый проход, почти пробег героини, злое сосредоточенное лицо, злые шпильки-каблучки вязнут в прибрежном песке. И вдруг — панорама осеннего моря, слившегося с серым небом. Строгость северного пейзажа, одинокий Межмалис, пришедший к морю, чтобы стряхнуть усталость и обрести душевное равновесие, и горькие слезы Велты, со стыдом признавшейся себе самой в суетности побуждений, мелкости собственных чувств... Действия актеров Вии Артмане и Эдуарда Павула, безошибочно передавших мельчайшие, но очень важные детали настроения, точные движения камеры М. Звирбулиса, печально-иронические музыкальные пассажи композитора Р. Гринблата — все в том эпизоде корректировалось Г. Пиесисом, обнаружившим задатки режиссера тонкой интуиции, незаурядного мастерства. К сожалению, в большинстве других эпизодов жанровая чересполосица, возникшая из-за принципиального несоответствия между режиссурой и сценарной драматургией, разрушала гармонию, и фильм, не ставший художественно цельным, был весьма прохладно принят зрителем и критикой.

Через два года выходит второй игровой фильм Г. Пиесиса — короткометражка «Никуда не надо больше идти» (по новелле Э. Вилка), где драматическую роль ушедшего на

«В тени смерти». Биркенбаум — Г. Цилинский, Карлен — П. Шоголов

пенсию человека, тоскующего по заводу, неспособного существовать вне навыков всей своей трудовой жизни, проникновенно играл Янис Осис. Удачу этого фильма зрители и критики полностью отнесли за счет таланта актера. И мало кто обратил внимание на то обстоятельство, что этот режиссер, сознательно отодвинувшись «в сторону», сделал все для того, чтобы Янис Осис по-новому сумел раскрыть свое сильное самобытное дарование.

После той картины Гунар Пиесис на долгое время уходит в документальное и научно-популярное кино. Он монтирует серию заказных роликов, делает инструктивный фильм «Постепенная рубка в равнинных лесах», снимает лаконичные сюжеты для киножурнала «Максла» («Искусство») — многие из этих 50-метровых сюжетов выполнены отлично. Так начался для него процесс постижения режиссерского мастерства в иных его проявлениях.

Двухчастевый фильм Г. Пиесиса «Память земли» — о своеобразной поэзии рижских кладбищ — производит сильное впечатление. Философичные стихи Визмы Белшевиц и трепетно волнующие музыкальные фразы Л. Гедравичуса искусно соединены режиссером с эмоционально-поэтическим изображением — со снятыми в медленном движении камеры величественными надгробиями.

В полнометражном фильме «Святослав Рихтер» режиссер сумел зафиксировать сокровенные моменты творчества музыканта.

Это лучшие работы Г. Пиесиса.

Теперь, после многолетнего перерыва, режиссер вернулся в игровое кино. И фильм, о котором здесь пойдет речь, подтвердил умение Г. Пиесиса глубоко проникать в человеческие души, раскрывать психологическую жизнь людей, застигнутых непредвиденной катастрофой, показал, как отлично владеет он средствами кинематографической выразительности.

...Серый лед, серое небо, темная вода. Черные фигуры людей на льду, тяжелые, намокшие рыбацкие сети. Вдруг крик мальчика Карлена: «Нас уносит в море!» Люди срываются с места. Люди бегут к краю льдины. Между берегом и льдиной — широкая полоса воды. Кто-то бросается в воду, остальные замерли — смотрят. Одежда пловца намокла, ледяная крошка мешает плыть, холод сковывает его тело. Движения рук становятся все медленней... А на льдине старый Далда, тяжело выдавливая из себя слова, глухо произносит: «Был человек — и вот нет его»...

«В тени смерти». Старший Далда — А. Видениекс, младший Далда — Г. Яковлев

И только после этого эпизода, имеющего значение экспозиции, пойдут титры, зазвучит орган, мощные аккорды которого погрузят нас в атмосферу «стрессовой ситуации», заставят почувствовать смятение и ужас — то, что чувствует сейчас группка людей, оказавшихся в тени смерти. Как поведут себя отрезанные от мира герои, какими покажут себя?..

В кинематографе прямое открытое действие дается легче, чем попытки проникнуть в глубь человеческой души, чем неспешное исследование мыслей и чувств героев, осуществленное в локальной («замкнутой»), но напряженной и острой ситуации.

Но Гунара Пиесиса интересует не событие как таковое, он хочет понять, как поведут себя эти люди, вдруг оказавшиеся «в тени смерти». Вот почему вопрос, только что поставленный нами, напрашивающийся здесь, невольно задают себе и зрители: пристально вглядываясь в того или иного героя картины, они чувствуют, как уверенно и точно направляет и поддерживает режиссер зрительский интерес к внутренней сути происходящего.

Экран верно следует за Блауманом. «...Берег остался позади. Темнота становилась гуще, море шумело, лед трещал, и ветер гнал на льдину соленый запах морской воды» — так у Блаумана. Так и в фильме. Оператор Мартин Клейн сумел воспроизвести эту сгущающуюся ночь и словно передал нам ощущение холодной соленой влаги, затрудняющей дыхание, а режиссер — мрачную тревогу, охватившую рыбаков.

Сперва наше сочувственное внимание приковано ко всем людям на льдине. Режиссер Пиесис не сразу сталкивает героев. Он не торопится представить конфликты, возникшие в группке людей, как ключ к немедленному распознанию характеров. Но столь же правдиво и то, что иной персонаж быстрее других обнаруживает, чего он стоит. Так, быстро узнаем мы одного из группы — Зальгу, хозяина рыбацких сетей. Хотя узнаем не без помощи ретроспекций, пронизывающих фильм. В этих ретроспекциях Зальга предстает самонадеянным и властным. Здесь же, в сценах на льдине, под непосредственной угрозой смерти, он на глазах превращается в жалкого старика. Не покидает его только одно неотъемлемо присущее ему качество — чувство собственности. Его сети — значит, его рыба. И если в сложив-

шихся чрезвычайных обстоятельствах рыбу необходимо делить между всеми, то он хотел бы получить за нее деньги. Даже перед угрозой смерти, понимая, что здесь эти деньги ему едва ли пригодятся, Зальга остается верен себе. Актер Карлис Себрис, нигде не поступаясь психологической правдой, с предельной социальной точностью строит образ Зальги — собственника, который легко теряет чувство человеческого достоинства, охваченный лишь собственническим инстинктом.

Скрытая борьба за лидерство в группе идет между Биркенбаумом и Гринталом. В рассказе Рудольфа Блаумана батрак Биркенбаум — бродяга, жизнелюб — изображен розовощеким силачом, задирой с «удивительно ясными и ласковыми детскими глазами». В исполнении Гунара Цилинского образ этого героя претерпел значительные изменения. Это человек не первой молодости. В нем нет наивности, порывистости. Он суров и сдержан. Но страстное жизнелюбие горит и в нем, прорываясь особенно в моменты, когда он вспоминает о прошлом, о любви Марии — дочери Зальги.

К Биркенбауму, человеку бывалому и сильному, тянется юноша Карлен (его роль играет школьник Петер Шоголов). Когда паренька одолевают жажда и голод, Биркенбаум разрезает руку и дает ему напиться своей крови. В другом фильме — и в других обстоятельствах, разумеется,— мы сочли бы эту натуралистическую сцену непозволительной и неуместной. Здесь же хочется оправдать авторов: исключительность драматических обстоятельств к тому побуждает.

Однако полностью освободить от каких бы то ни было упреков создателей фильма вряд ли можно. Обнаженная жестокость приведенного эпизода тут же сталкивается в картине с попыткой передать поэтическую нежность, грусть юноши по неизведанным им радостям жизни. Прильнув к Биркенбауму, согреваясь теплом его тела, Карлен вспоминает весенний день — в кадре он пьет из ведерка березовый сок. Думается, что здесь стремление к контрастам привело режиссера к эмоциональным просчетам. И хотя прием «наложения» лица счастливо улыбающегося Карлена в идиллической сценке в весеннем лесу на его же лицо, спрятанное в коленях Биркенбаума, лицо изможденное, с опухшими губами и угасающим взглядом, производит впечатление, все же у нас остается ощущение некоторой искусственности такого сопоставления.

Надо сказать, что ретроспекции в фильме вообще наименее удачны и лишь подчеркнули ограниченность задач, поставленных перед собой авторами картины. Личные воспоминания героев фильма не раздвигают, а, напротив, сужают рамки повествования. Заложенные в рассказываемой истории возможности социальных обобщений не реализуются в этих ретроспекциях, носящих обычно только иллюстративный характер.

И если уж говорить о недостатках картины, то сразу же заметим нарочитость назойливой аллегории — когда в сцене воспоминаний о минувшем рождестве вводится страшная маска смерти. Укажем и на слабую разработку образа Гурлума, озлившегося вконец человека. (Ночью Гурлум начинает исступленно гонять лошадей, оказавшихся вместе с рыбаками на льдине, его пытаются остановить, но он вместе с животными тонет в море. Мотивов этого поступка Гурлума не мог понять ни один из зрителей — в этом я убедился на просмотрах фильма, где мне случилось присутствовать.) И, наконец, еще один, может быть, самый существенный пробел фильма: иногда в нем возникают не согласующиеся с общей мужественной стилистикой чувствительные интонации. Режиссер как бы пугается того, что суровость и строгость изображаемого расхолодит зрителя. Так с излишней жалостливостью звучит из-за кадра скрипка — в прекрасной, к слову сказать, музыке Маргера Зариня.

Я упомянул о скрытой борьбе, развернувшейся между Биркенбаумом и Гринталом. Их нарастающее противоборство во многом определяет возрастающую напряженность ситуации. Эта линия отношений разработана в фильме интересно и впечатляюще, но как именно — рассказать здесь, в статье, не

«В тени смерти»

удастся: образ Гринтала плохо поддается анализу. О Биркенбауме можно рассуждать много. О его сопернике мало что скажешь: замкнут, сдержан, справедлив. Вот, пожалуй, и все. Но когда вожаком становится Гринтал, зритель понимает — по справедливости. Эдуард Павул хорошо сыграл эту роль, пользуясь красками скупыми, штрихами почти незаметными. Его герой, человек обстоятельный и способный заботиться и думать о каждом своем спутнике, естественно, заслуженно выдвигается на первый план в этой группе людей, трагически затерявшихся в студеном море.

Иными чертами выделяется среди товарищей старик Далда. В исполнении Альфреда Виденieкса — это, пожалуй, лучшая работа в кино крупного театрального актера — старик Далда предстает как воплощение печальной мудрости, доброты и самоотреченности. И свойства такого характера переданы актером в манере лаконичной, со строгой выразительностью: лицо — застывшее от холода, неподвижное, отрешенное, но глаза полны боли, с нежностью устремлены на сына.

Характеристика всей группы обреченных на гибель людей была бы неполной, если бы в фильме отсутствовал персонаж, очерченный в рассказе Блаумана лишь контуром: мы имеем в виду Скрастыня. Создатели картины разработали весьма тщательно образ этого робкого, тихого человечка (актер Вайронис Якан). Краткие мгновения вспыхнувшей надежды сменяются у Скрастыня длительной депрессией. Прошел вдали пароход, но никто с борта не заметил или не захотел заметить рыбаков. И Скрастынь впадает в буйство, отчаянно молит убить его: «Вся жизнь в страхе: боялся себя, жены, жизни — пусть берет море». Здесь сердца зрителей снова коснется трагедия социальная. «Вся жизнь в страхе...» — одной этой фразы, трагически звучащей в устах актера, достаточно, чтобы фигура Скрастыня воспринималась в обобщенном, типическом значении.

Кульминационный момент приходит нежданно, накатывает сильно, как взметнувшийся морской вал. Когда, казалось, уже ушла надежда — в зыбких, трепещущих зайчиками волнах появляется лодка. Спасение! Но хозяин лодки может взять с собой только пятерых. А на льдине — восемь рыбаков. Значит надо тянуть жребий. Последнее испытание — окончательная характеристика каждого персонажа. Жадно тащит бумажку и торопливо садится в лодку Зальга. Следом за ним в лодке оказывается жалкий Скрастынь. Молодой Далда вытянул крест — обречен. Биркенбаум тянет пустую бумажку — получает место в лодке. И тут-то, пожалуй, фильм достигает наибольшего драматического напряжения.

На льдине остаются трое: вожак Гринтал, старик Далда и мальчик Карлен. Гринтал остался бы при любых обстоятельствах — он готов был отдать всего себя этим людям, и сейчас мы видим в его самоотверженности высшее проявление его мужества. Старик Далда уступает место сыну, отец не может поступить иначе. Но противоестественно то, что на льдине должен остаться и наверняка погибнуть обессилевший Карлен. Так последнее испытание стало пыткой для Биркенбаума, заботившегося о мальчике. Нас трогала эта забота, привлекательным из-за нее казался и сам Биркенбаум. Но в этот миг мы видим: нет, не хватит духа у него совершить подвиг, уступить свое место Карлену. Биркенбаум и сам это понимает. И тем острее, мучительнее чувствует низость своего поведения, свой эгоизм.

Мы и раньше знали — кто по книгам, а кто по выстраданному опыту: легче совершить подвиг импульсивно, в короткое мгновение. Как тот же Биркенбаум — напоить своей кровью жаждущего. Но сознательно отдать себя другому, умереть, чтобы выжил твой товарищ,— тут нужен героизм в высшем его проявлении. В фильме мы узнаем об этом как бы заново, потому что видим наглядно, сколь труден и далеко не всем доступен такой — высший — подвиг человечности.

...Уходит лодка. Все дальше от берега плывет льдина. Три фигурки поднимают шест с рубахой на конце. Они еще надеются. Они борются... Но тень смерти ныне опускается над героями трагедии. Мы же, расставаясь с ними в этот миг, ощущая тяжесть боли и сострадания, размышляем о благородстве и силе человеческого духа, только что явленного нам Гринталом, стариком Далдой, думаем о том, когда и при каких условиях человек бывает достоин называться человеком. А когда — нет.

Что же, это нужные и важные раздумья. Будем же благодарны авторам фильма за то, что они пробудили их в нашем сознании.

А что вы думаете об этом фильме?

За рулем мировой парень

Гр. Степанченко

«Мировой парень». Сценарий Г. Непомнящего. Постановка Ю. Дубровина. Оператор В. Николаев. Художник Е. Ганкин. Композитор В. Баснер. Звукооператор К. Бакк. Редактор С. Поляков. «Беларусьфильм», 1971.

Советских людей за границей, судя по нашим фильмам, часто спрашивают: есть ли в России неудачники, несчастные случаи, стихийные бедствия? Разумеется, наивный вопрос, но почему он возникает?

В фильме «Мировой парень» некая Делия Уэйд теребит Виктора Логинова, технического представителя Минского автомобильного завода. «Ответьте мне,— говорит она,— на один вопрос: а что, разве у вас в России нет несчастных, неудачников, нет слез, разбитых жизней. А?» Виктор отвечает, что есть. Делии это очень важно знать, потому что она — женщина с изломанной судьбой. Она рассказывает, что у нее в автомобильной катастрофе погиб муж. Виктор на это почему-то улыбается. Девушку это обижает. Но авторам герой,

«Мировой парень». Делия Уэйд — Л. Румянцева, Виктор Логинов — Н. Олялин

улыбающийся в ответ на сделанное ему женщиной печальное признание, нравится. Они его рекомендуют — мировой парень.

Командировка за рубеж поначалу казалась ему легкой и простой. Одна из заграничных стран законтрактовала партию МАЗов. Всего и требовалось-то от Виктора проинструктировать хозяев относительно технических особенностей машин. Но в последний момент хозяева чего-то заколебались, им еще несколько западных фирм предложили свои услуги. Тогда и решено было организовать рекламные гонки, чтобы посмотреть машины на ходу и выбрать самую надежную. Лучшие гонщики мира съехались в эту страну. В последний момент советский гонщик заболел. И Виктор, который гонщиком никогда не был, сел за руль.

Конкурирующие западные фирмы покушались на его двигатель, жизнь и моральные устои. Диверсии чередовались с провокациями. Но Виктор, как и следовало ожидать, всех победил. На финише он был первым и последним. Остальные остались у разбитых машин. Фирмы денежными посулами и подначками настолько раззадорили водителей, что последние совершенно осатанели.

Но что приятно — автомобиль во всех этих передрягах показал себя с наилучшей стороны. Он хорошо брал водные рубежи, снежные перевалы, в огне не горел и был надежен на виражах.

Приятно было, что и наш человек не подкачал: оказался на высоте в самых трудных испытаниях.

После одной из успешных гонок к Виктору подошла группа местных жителей. Им понравилась машина на трассе, и они хотели бы взглянуть на нее поближе. Виктор охотно дает объяснения относительно конструкции МАЗа, его технических параметров, поднимает капот и показывает мотор — сердце машины. И всем все понятно. Откуда такая мощь и сила. И скорость и прочность.

С человеком сложнее. В сердце так просто не заглянешь.

Рекламные гонки организуются для того, чтобы выяснить возможности машин. А фильмы про автогонки снимаются для того, чтобы выяснить возможности людей. При всем внешнем сходстве задач это несравнимые по смыслу и масштабу мероприятия. И драматургия, очевидно, должна по возможности это различие учитывать.

«Мировой парень»

Виктор поехал за границу, чтобы показать продукцию своего завода лицом. Но искусство требует, чтобы герой показывал лицом самого себя.

Лицо у парня хорошее, открытое, волевое. Образ мыслей здоровый. Окружающее его интересует мало. Да это и понятно: настолько «информационный материал» о далекой стране, содержащийся в фильме, не выходит за пределы привычных шаблонов. Слышны звуки тамтама. Двери открываются с помощью кнопочек. На улицах встречаются верблюды. Вентиляторы работают без передыху. Очень жарко.

А в родных местах еще зима. Всего несколько дней назад он с любимой девушкой катался на лыжах в живописном пригороде Минска среди белых берез и снежных сугробов. Скольжение было хорошее, настроение радужное. Кое-где вскрылась речка, потому что весна близилась. Скоро покажутся подснежники. На белых стволах берез выступит сок. Авторы песни, сопровождающей воскресную прогулку молодых людей, делают поэтическое предположение: то плачут березы, то плачут березы. Березовый сок они рекомендуют всем, кто по тем или иным причинам находится вдали от родины: помогает. Это все, конечно, иносказания. На самом деле авторы песни и фильма хотят сказать, что если человек вот так крепко и органично связан со своей землей и природой, как их герой, то на чужой стороне он неуязвим. Верная мысль. Вот только не слишком ли просто, не слишком ли иллюстративно авторы демонстрируют эту связь? Несколько крупных планов героя в родных краях — и все.

Подышав свежим морозным воздухом, Виктор на утро узнает — документы оформлены, надо ехать за границу. За какую границу герой не полюбопытствовал — в документах, наверное, сказано.

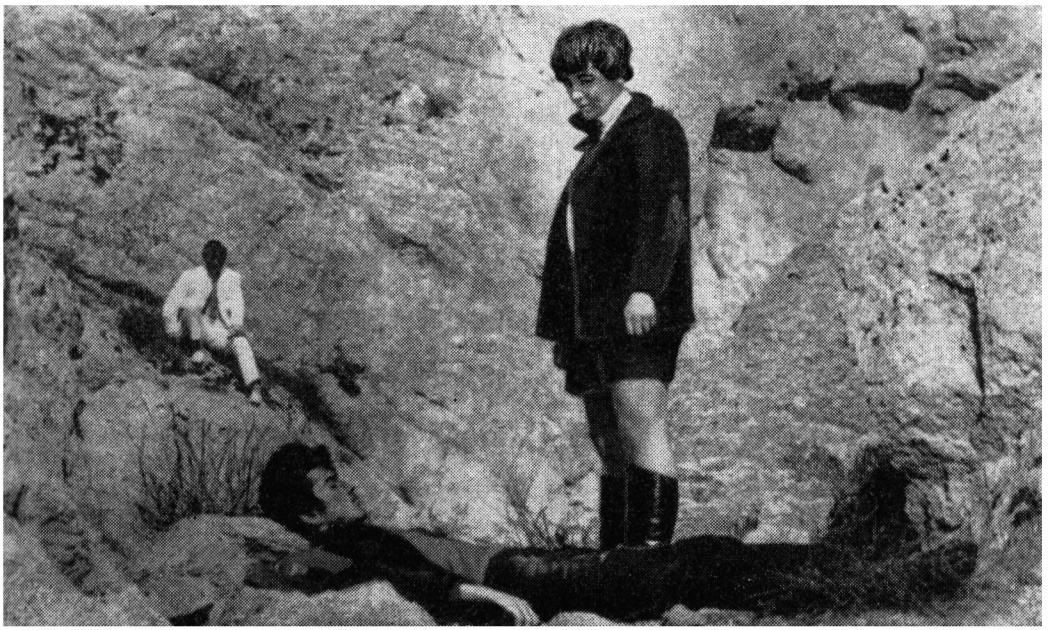
Заграница началась в самолете, отлетавшем из Москвы к месту назначения. Чужие лица,

чужие нравы, чужие речи. Кто-то раскладывает пасьянс. Кто-то целуется. Негры, как обычно, невозмутимы. Услужливый стюард предложил чего-нибудь выпить: виски? «Водки!» — с некоторым патриотическим вызовом ответил русский инженер. Желание естественное. Но водочный патриотизм, надо думать, не дороже квасного.

Там же, в самолете, Виктор познакомился с немолодым общительным американцем и его симпатичной супругой. Виктор представился — автомобилист. Попутчик расплылся в добродушной улыбке. «О, вы делаете машины, а я их ломаю»,— сострил мистер Паркер, профессиональный автогонщик, который летел туда же и за тем же, куда и за чем направлялся Виктор. Острота была пророческой. На второй день гонок он ахнул в пропасть вместе с машиной не без помощи западногерманского автомобилиста, у которого для того, чтобы так расправиться с соперником, были свои основания — жена слегла в больницу, срочно требовались деньги. А накануне Паркер выиграл первую гонку и находился в приподнятом настроении. Но он так подозрительно много пил и веселился, что было очевидно: скоро ему конец. Так и вышло. Гроб цинковый, самолет дюралюминиевый, жена в черном. Все говорит о том, как трагична в капиталистическом мире судьба человека, к тому же оторванного от родины. Мысль опять верная. Только далась она авторам опять же слишком уж легко.

Делию Уэйд подсадили в кабину к Виктору в качестве переводчицы. Она должна была погубить зеленого русского драйвера. Действительно, на второй день гонок МАЗ буквально прилип к стартовой полосе. Виктор очень удивился, ведь он собирал машину собственными руками. Переводчица спрятала язвительную усмешку. Вечером за коктейлем она разоткровенничалась. В жилах у нее течет национальный коктейль: бабушка — ирландка, мама — англичанка, отец — француз.

«Мировой парень». Делия Уэйд — Л. Румянцева



Потому и судьба не задалась... Делия в конечном счете не погубила нашего технического представителя, но полюбила его или была близка к этому, за что едва не поплатилась жизнью. В больницу к ней Виктор пришел с цветами. Слов не было. Словами ведь немногое выразишь.

На фоне всех этих драматических событий и бедствий наш человек, которого ничто не может вывести из себя и никто не может озадачить, который почти не знает волнений и не ведает недоумений, в самом деле выглядит несколько странно. Слишком благополучно. Он превосходит всех своих соперников в физическом и моральном отношении настолько, что и сравнивать становится неинтересно. Авторы, тем не менее, не устают сравнивать. Они снова и снова разъясняют: от коллег из буржуазных стран Виктор заметно отличается великодушием, простодушием, бескорыстием. Но чем старательнее они настаивают на этом, тем меньше Виктор заинтересовывает своей судьбой и своими трудностями, как ни старается актер Н. Олялин. Тем более мы уверены: все будет отлично, волноваться не из-за чего.

Авторы, видимо, полагают, что чем больше препятствий они нагородят на пути героя, тем отчетливее обнаружатся морально-политические качества симпатичного Виктора Логинова. Этот принцип хорош, когда дело касается демонстрации технических достоинств машины. На пути автомобиля можно устроить завал, с тем чтобы посмотреть, как он его преодолеет. Но чтобы понять человека, мало организовать во время его прогулки по пустынной ночной улице засаду из двух подонков с железными скобами. В этом роде можно было бы придумать что-нибудь и позанятнее. Но даже если бы «мировой парень» устоял перед чарами Маты Хари, обезоружил Джеймса Бонда, обезвредил Фантомаса и парировал пенальти от Пеле, то и тогда образ героя едва ли обрел бы свое человеческое, духовное значение.

У Виктора как в начале фильма, так и в конце — хорошее лицо: открытое, волевое. Открытое в фас. Волевое в профиль. И это все, чем располагает к себе герой. Остальное — приключения и подвиги, нарочито демонстрируемые упорство и воля, стойкость и мужество — довольно простодушная показуха.

Промышленные товары, в том числе мощные МАЗы, безалкогольные напитки, в том числе квас и березовый сок, туристические маршруты, несомненно, нуждаются в наглядной и действенной рекламе. Товар надо показывать лицом. Но характеры и чувства людей нуждаются в другом — в художественном исследовании. Иначе возможны недоразумения.

Сами авторы в восторге от героя и обязывают других персонажей говорить ему комплименты. И понемногу, может быть, непроизвольно человек в кадре начинает «нарциссировать». Но с чего, собственно? В меру курил. Почти не пил. Цветы дарил. Не изменял. Никого не убил. Дал сдачи хулиганам. Все это приятно. Но если всему этому надо так много и продолжительно радоваться, то радоваться нечему.

Между тем перед авторами стояла серьезная задача. И очень важная. Удача авторов на этом тематическом плацдарме многое могла бы означать для всего нашего кинематографа. Но они позабыли, увы, что серьезные задачи надо и решать серьезно. Иначе не избежать компрометации идеи.

Печатая рецензию Гр. Степанченко, редакция приглашает читателей и кинематографистов высказать свое мнение и о картине и о способах разработки образа героя-современника на нашем экране.

И. А. Пырьев— художник и человек

Ал. Романов, Е. Помещиков, Г. Рошаль, Б. Андреев, В. Зельдин, Стален Волков, Э. Рязанов, М. Ульянов, К. Лавров

Публикуемые ниже воспоминания актеров, кинематографических деятелей — опыт коллективного портрета Ивана Александровича Пырьева.

Характерная черта всех этих воспоминаний — ощущение Пырьева как человека, который все еще живет среди нас, участвуя во всех наших творческих заботах и волнениях. Здесь нет той дистанции между покойным режиссером и его здравствующими поныне сотрудниками и друзьями, нет той разделяющей роковой черты, о которой говорил Александр Твардовский в своем знаменитом стихотворении.

Разные люди вспоминают, естественно, о разных чертах в характере Пырьева, но для каждого из них он живой, не ушедший, а о с т а в ш и й с я, тот, кто и сегодня неотложно необходим в нашей творческой буче, боевой, кипучей.

Конечно, это не случайно. Указанная черта в воспоминаниях о Пырьеве, публикуемых ниже, обусловливается прежде всего тем, что творчество этого художника относится к тем явлениям советского киноискусства, которые надолго определяют пути и своеобразие его развития. В этом же истоки и объяснение неослабевающего зрительского интереса к лучшим пырьевским лентам, пользовавшимся поистине всенародной любовью и признанием.

Два года назад в нашем журнале были опубликованы незаконченные воспоминания И. А. Пырьева «О пройденном и пережитом».

В них ярко и сильно звучала мысль о том, как нам всем необходима страстная заинтересованность в развитии подлинно народного, партийного искусства, как бесконечно важна для всех нас способность целиком — не по долгу, а по велению сердца — отдавать себя делу народа, партии.

Голос Пырьева особенно внятно и сильно звучит в тех местах его воспоминаний, где со свойственной резкостью и требовательностью он вновь и вновь напоминает об ответственности мастеров кино за художественное качество прежде всего тех картин, где ставятся кардинальные, основные вопросы нашей действительности.

«Таким картинам, — писал Пырьев, — из-за важности темы делалась «скидка», а зачастую и полное всепрощение художественных «огрехов». Раз тема политически правильная, ошибок нет — значит все хорошо, значит и сценарий хорош, и режиссер талантлив, и актеры прелестны, и краски и звук великолепны... Хотя на самом деле в «проблемном фильме» все было серо, тускло и неинтересно, так что даже тема, как бы важна она ни была, стала плоской, скучной и, таким образом, скомпрометированной».

Эти слова тем более важно привести сегодня, когда у всех в памяти слова из Отчетного доклада Л. И. Брежнева на XXIV съезде КПСС, содержащие призыв к неустанному повышению идейно-художественного уровня нашего искусства.

Вот этой самой высокой требовательностью к себе и к своим товарищам по искусству коммунист Пырьев был буквально одержим всю

свою жизнь. Многие мысли, выраженные в его посмертно опубликованных воспоминаниях, воспринимаются поэтому сегодня в русле идей, с огромной силой убедительности прозвучавших на XXIV съезде КПСС,— настолько близки были Пырьеву-художнику интересы партии, дело народа.

Но насколько счастливо складывались отношения художника со своим зрителем, настолько трудно рождалось взаимопонимание с частью критики, которая нередко упрекала автора «Трактористов» и «Сказания о земле Сибирской» в отрыве от реальности, даже лубочности его искусства. Пырьев отвечал таким критикам:

«Очевидно, критики, приклеивавшие к нашим картинам оскорбительные ярлыки, забыли, что искусство социалистического реализма не есть простое серое копирование жизни... Неплохо зная жизнь простых людей, их труд, их радости и невзгоды, я сознательно стремился опоэтизировать их в своих картинах. Стремился передать лирику и пафос того нового, что нарождалось в нашей жизни... Но зачем же к тому, что мы делали из самых лучших побуждений, приклеивать оскорбительные ярлыки и отнимать у нас право показывать жизнь такой, какой по нашим понятиям и устремлениям она должна быть?»

Это право Пырьев сделал своим долгом, который оплачивал всей своей жизнью и всем своим искусством.

Бела Балаш когда-то писал, что некоторые эпизоды пырьевского «Конвейера смерти» производят впечатление «пылких снов». Но поэтические его грезы были особого свойства: жизнь, воспроизведенная на экране, как бы предвосхищала, предупреждала грядущую красоту нового мира и звала к ней.

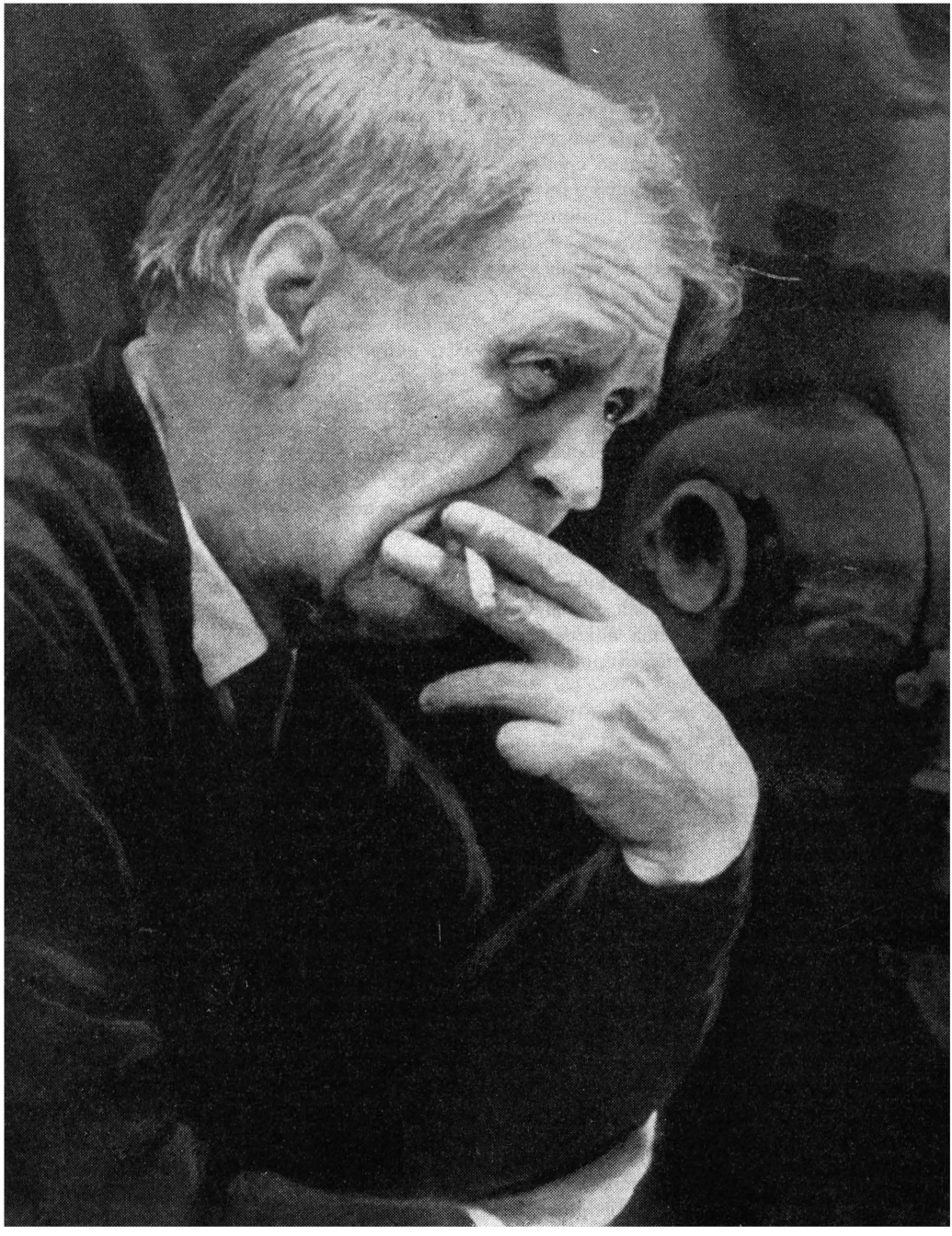
Вот почему Пырьев был и остался в нашем кино художником, последовательно и страстно отстаивавшим право показывать *поэтическое начало в современности*.

В лучших фильмах Пырьева зритель видел нечто большее, чем просто «жизнь в формах самой жизни», он видел мечту, прекрасную, дерзостную, хмельную. Автор «Богатой невесты», будучи художником нетерпеливым и одержимым, торопился увидеть завтрашний день, прорваться, пробиться к грядущему сквозь пелену будничных испытаний и тревог. Написанный в 1943 году сценарий «В шесть часов вечера после войны» уже заканчивался сценой победного салюта на Красной площади. Поставленный в 1942 году «Секретарь райкома» пронизан уверенностью в близком разгроме фашистских полчищ.

В его творческой биографии были повороты не менее крутые и неожиданные, чем в сюжетах его картин, и рядом с лентами, ставшими нашей классикой, в его «послужном списке» числятся такие досадные неудачи, как «Наш общий друг» или «Свет далекой звезды». И все-таки даже в наиболее слабых своих фильмах Пырьев оставался Пырьевым, искренним, взволнованным художником-современником. Постичь переплетения, связи, сцепления личного и внеличного в личности и эстетике Пырьева — это задача, которую еще предстоит решить нашей критике.

Историки кино еще много будут спорить и об отдельных его лентах и о всем его творческом пути, не укладывающемся в удобные шаблоны и схемы. Эти вступительные заметки к воспоминаниям людей, работавших с Пырьевым, не могут ни предвосхитить эти споры, ни заменить их. Цель этих строк в том, чтобы подчеркнуть главное. Пырьев вошел в историю отечественного кинематографа и остался в ней как мастер современной темы, как творческая фигура незаурядного масштаба, как народный художник, развивавший и умножавший на экране лучшие традиции народного творчества, через всю свою долгую жизнь в искусстве пронесший святую преданность идеалам революции, огромный творческий интерес к духовному миру тех людей, кого революция подняла до историчности их личного, такого, казалось бы, незаметного в масштабах истории бытия.

Воспоминания друзей и товарищей Пырьева по работе поэтому еще обладают тем самым в известной мере, одним общим признаком: вспоминая, чем был для нашего кино Пырьев вчера, они помогают осознавать, что нужно экрану сегодня.



Ал. Романов

Иван Александрович Пырьев, народный артист СССР, удостоенный за лучшие свои произведения шести Государственных премий, награжденный двумя орденами Ленина, четырьмя орденами Трудового Красного Знамени, был простым, отзывчивым, душевным человеком.

Человеческая мягкость соседствовала в характере этого человека с бурным темпераментом, горячностью, необычайной увлеченностью и непреклонностью в отстаивании собственных убеждений. Кажется, собранность и целеустремленность не покидали его даже в тех случаях, когда на его пути возникали личные неурядицы, преследовавшие его всю жизнь.

Мы были знакомы давно. Впервые встретились в феврале или марте 1946 года, когда он приехал по какому-то делу в редакцию «Правды» и, между прочим, рассказал правдистам о том, что начинает работу над новым фильмом — впоследствии очень популярным «Сказанием о земле Сибирской».

Не помню, доводилось ли нам встречаться и беседовать позднее, но начиная с 1963 года мы общались часто, чуть ли не ежедневно, и это общение с крупнейшим советским кинохудожником, тогда руководителем творческого Союза кинематографистов, многое дало мне, человеку, которому раньше не приходилось глубоко вникать в жизнь советского кинематографа, ломать голову над многими сложными и далеко еще не решенными проблемами киноискусства.

В письмах и записках, которые я получал от Ивана Александровича в разное время и которые храню поныне, никогда не было общих мест. Все они были предельно кратки и предметны, хотя и касались обычно очень сложных творческих, производственных и организационных вопросов советского фильмопроизводства. Так, в одном из писем, в октябре 1963 года, он просил форсировать начало работ по фильму «Ленин в Польше» режиссера Сергея Юткевича, сценарий которого только что был утвержден Кинокомитетом СССР и передан возглавляемому Пырьевым творческому объединению «Мосфильма». В другом — выражал желание побеседовать о задуманном в том же объединении фильме «Заговор века». В третьем настаивал, чтобы в перспективно-тематический план «Мосфильма» были включены экранизации повести Чингиза Айтматова «Материнское поле» и пьесы А. П. Чехова «Чайка», и подробно разъяснял, какие обстоятельства побуждают его быть настойчивым, выдвигая это предложение. Были и просто коротенькие записочки: в одной он просил прочитать режиссерский сценарий фильма «Свет далекой звезды» по повести А. Б. Чаковского, съемки которого он тогда только что начал. В другой — предлагал обсудить на заседании Кинокомитета СССР, членом которого являлся, вопрос о ходе производства художественных картин на киностудиях страны, с тем, чтобы «выделить из плана основные, не вызывающие сомнения сценарии и сосредоточить на них все внимание».

Одна из моих встреч с Иваном Александровичем представляется мне особенно важной, поскольку она раскрывает его отношение к собственному искусству и меру понимания им той высокой ответственности, которую художник экрана повседневно несет перед партией и народом.

В ноябре 1963 года на VII пленуме оргкомитета Союза работников кинематографии СССР Пырьев выступил с большим, двухчасовым докладом.

Он говорил о современном ему советском киноискусстве, о необходимости для каждого творческого работника кино острее ощущать главную внутреннюю «сверхзадачу» любого произведения: активно участвовать в коммунистическом воспитании человека. Он требовал при оценке любого кинопроизведения наших дней ставить перед собой прежде всего такой вопрос: а чем оно, это произведение, помогает человеку жить, работать, чувствовать, мыслить по-коммунистически? Он предупреждал, что можно сколько угодно

спорить о том, каким должно быть наше кино — поэтическим или прозаическим, интеллектуальным или монументальным, нельзя только в этих спорах забывать об одном, о самом главном, решающем: о том, что наш кинематограф прежде всего и раньше всего должен быть зрительским, народным — он обязан владеть чувствами и мыслями не миллионов, а десятков миллионов людей.

— Грош цена любой картине, — говорил он, — поэтической, прозаической или интеллектуальной, если она оставляет зрителя холодным и безучастным.

И в этом был весь Пырьев — художник-коммунист, человек, вышедший из народа и творивший для народа.

В год смерти Пырьева в пятом томе Избранных произведений Сергея Эйзенштейна впервые была опубликована его статья «Об Иване Пырьеве». В этой статье Эйзенштейн так писал о народности Пырьева:

«Много разных людей порождает народ.

Из себя.

И для себя.

И гениального Ленина.

И пламенного сокола — Горького.

И огненного трибуна — Маяковского.

И тот же народ родит тысячи колхозных невест, сотни тысяч трактористов, свинарок и пастухов. Родит секретарей райкомов и красноармейцев.

Родит и Ивана Пырьева — автора фильмов, в которых все они живут вдохновенной жизнью».

Пырьев начинал свой путь в кино двадцатилетним юношей, с создания сценариев, над которыми позднее, в зрелом возрасте, беззлобно посмеивался. Но сколь несовершенны ни были эти сценарии, они сделали свое дело: жизнь Пырьева оказалась навсегда связанной с искусством кинематографа.

Будучи театральным актером, причем актером эксцентрическим, он в свободное от театральной работы время стажируется в съемочной группе кинорежиссера Ю. Тарича внештатным практикантом, не получая за это ни гроша и ничего, кроме работы, не требуя. Позднее Ю. Тарич приглашает Пырьева участвовать в создании картины «Первые огни» в качестве ассистента. Так, в 1924—1925 годах в Москве становится одним театральным актером меньше и одним кинематографистом больше. И пусть никто не заподозрит в этих словах, извлеченных из моих записных книжек, иронию. В этих словах, которые мне довелось слышать от самого Ивана Александровича, содержится простая констатация необычайной притягательной силы киноискусства для человека, нашедшего в нем свое призвание.

Эти же годы стали тем историческим рубежом, когда советское кино рождалось как искусство — искусство революционное, гуманное и возвышенное. В 1925 году вышел на экраны «Броненосец «Потемкин» Сергея Эйзенштейна, и красное знамя, взвившееся на флагштоке восставшего военного корабля, означало, что кинематографу как зрелищу для праздных зевак пришел конец. В 1926 году появилась «Мать» Всеволода Пудовкина — и героем экрана стали человек труда, рабочий-революционер, сормовский пролетарий, его семья, его товарищи, пришедшие на смену «изысканным» персонажам дореволюционных мелодрам, рукоделию мастеров буржуазного, коммерческого киноэкрана.

Первую самостоятельную постановку Иван Пырьев получил в 1928—1929 годах. Это была — увы! — забытая теперь комедия «Посторонняя женщина», поставленная им по сценарию Н. Эрдмана и А. Мариенгофа. Но сорок лет назад эта лента — первая в творчестве будущего знаменитого комедиографа, — зло высмеивающая людское двуличие, житейские предрассудки, обывательскую косность и глупость, была встречена с огромным интересом. Лента была первой, но мастерство молодого режиссера, прошедшего школу у таких мастеров, как Ю. Тарич и Е. Иванов-Барков, уже чувствовалось и в этой картине.

— Сказать по совести, — говорил мне Иван Александрович, — я всегда тепло вспоминаю об этой ленте и очень дорожу ею. Впервые я получил возможность осуществить то, к чему стремился: построить острый, завершенный сюжет, с которым связаны и глубина зритель-

ского восприятия, и сила, глубина того впечатления, какое зритель получает после первого просмотра.

В 1930 году Пырьев ставит сатирическую комедию «Государственный чиновник» и горько переживает постигшую его творческую неудачу.

Но впереди были годы и десятилетия творческой жизни, полной взлетов и падений, радостей и огорчений.

К счастью, творческих радостей у Ивана Пырьева было, пожалуй, больше, чем огорчений. Может быть, потому, что всегда, на протяжении всей жизни он был истинно советским художником, жил жизнью своих современников, а значит и своих героев, их глазами смотрел на реальную действительность, их душевным настроем вдохновлялся на создание жизнерадостных, веселых музыкальных произведений, в основе которых лежали реальные жизненные конфликты. Колхозники, рабочие, воины Советской Армии, партийные работники, действовавшие в его фильмах, были красивыми, умными людьми, верившими в дело рук своих и проникавшими мысленным взором в будущее. Он обладал удивительным умением «смотреть на настоящее из будущего», то есть тем умением, которое А. М. Горький относил к основополагающим принципам искусства социалистического реализма. Его искусству был присущ воинствующий оптимизм, и это во многом объясняет любовь и признательность, которые питали к кинорежиссеру Ивану Пырьеву советские люди — ревностные поборники и ценители истинного искусства.

О своих кинокомедиях «Богатая невеста», «Трактористы», «Свинарка и пастух» Иван Александрович обычно говорил так, словно это были творческие свершения, не имеющие к нему непосредственного отношения.

— Каждый раз, — говорил он, — когда я вновь и вновь смотрю эти вещи, мне кажется, что вижу их я впервые. Думается, что комедийный язык этих фильмов теперь уже неповторим даже для меня. «В шесть часов вечера после войны» и «Кубанские казаки» — это уже нечто иное. Весело, но в полмеры, и шутки с грустинкой, и любовь не такая открытая. Видимо, сказалась война. Она прошла не только по нашим полям и весям, она прошла по сердцам человеческим. И по киноискусству тоже...

— «Секретарь райкома», — говорил он мне в другой раз, — был для меня продолжением «Партийного билета»: я стремился показать советских людей и их врагов в минуты наивысшего напряжения, когда торжествуют прямые, открытые, честные характеры и терпят крах низкие, подлые души со всеми их низменными побуждениями. Ну, а «Свет далекой звезды» был для меня продолжением «Сказания о земле Сибирской» и с той же сверхзадачей: показать во весь рост тех, кто любит и верит, и тех, у кого нет ни веры, ни любви, чье моральное поражение поэтому неизбежно... Впрочем, все мои фильмы всегда были для меня продолжением большого разговора о жизни, начатого со зрителями еще в двадцатые годы. И ни один из них не стоит особняком. Даже «Испытание верности»...

Не раз при встречах Иван Александрович, обычно в очень осторожной форме, пытался выяснить мое отношение к творчеству Ф. М. Достоевского и к своим поставленным по произведениям этого великого русского писателя фильмам «Идиот» и «Белые ночи». Он говорил о своем давнем увлечении творчеством Достоевского и о необычайной силе характеров его героев, о накале страстей, бушующих в их сердцах.

Достоевский, по мнению Пырьева, был писателем, все творчество которого органически слито с временем, в которое жил великий художник, и поэтому столь же противоречиво, как и его время.

— Всю жизнь, — говорил Пырьев, — Достоевский искал ключ к разрешению этих противоречий. Нежелание мириться со злом заставляло его искать истину там, где ее найти было невозможно. Поймите меня правильно: меня интересует Достоевский, а не «достоевщина», которой увлечены иные его почитатели. Страстная вера в возможность счастья на земле — вот что меня привлекает в Достоевском, а не его фальшивые призывы

И. Пырьев и М. Ладынина во время съемок фильма «В шесть часов вечера после войны».

Группа кинематографистов на сессии Верховного Совета СССР, 1947. Слева направо: П. Павленко, Б. Чирков, С. Герасимов, М. Чиаурели, И. Пырьев, Н. Черкасов

к очищению от зла страданием. Яростное неприятие социализма было его глубочайшим заблуждением...

Но я еще не догадывался тогда, а Пырьев, видимо, не считал нужным до поры до времени сказать мне о том, что все эти беседы о Достоевском были связаны с задуманной им экранизацией «Братьев Карамазовых». Он словно только еще примерялся к этой работе и словно спрашивал себя: подниму ли груз, который хочу взвалить на свои плечи, справлюсь ли? И только осенью 1965 года он сообщил мне наконец, что уже заканчивает сценарную интерпретацию знаменитого романа.

Не скажу, что предложение Пырьева сразу же получило одобрение и поддержку даже у его ближайших друзей. Ему пришлось немало времени потратить на то, чтобы отстоять свой замысел, доказать его целесообразность, обосновать свой сценарный и режиссерский проект.

— В этом романе, — говорил Иван Александрович, — меня привлекает его яростная обличительная сила, направленная против социальной природы эксплуататорских классов, их своевластия, себялюбия, жадности и злобы, словом, против всего того, что мы до сей поры именуем карамазовщиной. Что привело Ивана, человека, несомненно, талантливого и умного, но всем существом своим неразрывно связанного с породившей его средой и своим временем, к духовному краху? Почему суждения Ивана о бессмысленности жизни в карикатурном виде повторяются в лакейских сентенциях Смердякова? Почему в конце концов сходятся в циничных рассуждениях о смысле жизни умный Иван, полоумный Смердяков и выживший из ума Федор Павлович? Достоевский смешал всех людей, кто хоть в какой-то мере олицетворял волчьи законы буржуазного общежития. А я в моем фильме хочу их обособить: каждый, думается мне, и отрицает настоящее по-своему и по-своему понимает будущее...

— Достоевский, — говорил далее Иван Александрович, — считал революцию и социализм враждебными интересам человека. Я же хочу показать, исходя из Достоевского же, их полное соответствие человеческим интересам. Известна любовь Достоевского к жизни, его тяга к солнцу. Но это, думается мне, объективно и означает, что он понимал: мир насилия, мир, где тяжко страдает человек, должен быть уничтожен. И что он может быть уничтожен только революцией и социализмом...

У меня сохранилась еще одна запись весьма любопытных высказываний Ивана Александровича о тех идейных и художественных задачах, которые он хотел решить в задуманной экранизации. Кажется, и эта беседа имела место еще до того, как мы согласились, что «Братья Карамазовы» будут поставлены.

— Там, где Достоевский ставит религиозно-философские вопросы и ставит их не всегда убедительно, а нередко и ошибочно, — говорил Пырьев, — я постараюсь поставить вопросы социально-политические. Там, где он ведет речь о взаимоотношениях государства и церкви, я постараюсь выдвинуть на первый план вопрос о взаимоотношениях народа и самодержавия... Согласитесь, что поиски истины с фальшивых позиций «почвенничества», характерные для Достоевского, в наши дни звучат анахронизмом. Только классовый подход к положению человека в обществе, к любым явлениям русской действительности второй половины XIX века может быть принят и правильно понят нашими зрителями...

И вот 21 марта 1966 года я получил от Пырьева письмо с приложением объемистой рукописи в зеленом переплете. Это был первый вариант литературного сценария «Братья Карамазовы».

«Посылаю Вам сценарий «Братья Карамазовы»,—говорилось в письме.—Я очень прошу прочесть его и помочь мне в самое ближайшее время запуститься с ним в производство, с тем чтобы, как мы с Вами и договорились, фильм вышел на экраны в начале 1968 года.

Двадцать пять кинокартин, которые я сделал за свою творческую жизнь, дают, как мне кажется, основание просить Вас о доверии и поддержке меня в этом трудном, но очень интересном деле.

Я почему-то уверен, что не подведу Вас и сделаю хороший фильм, который будет иметь большой успех у нашего и зарубежного зрителя.

Помогите мне!»

Работа над фильмом «Братья Карамазовы», как и рассчитал Иван Александрович, была завершена в 1968 году. Но не в начале года, как он хотел, а в конце. Уже на сценической площадке, вопреки сценарному проекту, родилась «третья серия», а точнее — третья часть фильма, вместившая отрепетированные Пырьевым, но — увы! — отснятые и смонтированные уже не им, а актерами, исполнителями главных ролей, Михаилом Ульяновым и Кириллом Лавровым, последние сцены последнего фильма, замечательного советского кинорежиссера.

Ивана Александровича Пырьева не стало в феврале 1968 года — как раз в начале того самого года, когда он намеревался завершить свой труд над «Братьями Карамазовыми».

Но какое огромное наследство он оставил, какой большой след проложил в искусстве кинематографического отражения жизни!

«Партийный билет», «Богатая невеста», «Трактористы», «Свинарка и пастух», «Секретарь райкома», «В шесть часов вечера после войны», «Сказание о земле Сибирской», «Кубанские казаки», «Испытание верности», «Идиот», «Свет далекой звезды» и наконец последний трехсерийный фильм «Братья Карамазовы» — какой это достойный, поистине неоценимый итог сорокапятилетней деятельности Ивана Пырьева в советском кино!

Фильмы, вошедшие в этот перечень, знакомы, разумеется, всем читателям. Однако едва ли известно, что по числу зрителей и долголетию проката эти фильмы побили, пожалуй, все известные нам рекорды.

Фильмы «Партийный билет», «Богатая невеста», «Трактористы», «Свинарка и пастух», «Секретарь райкома», «Сказание о земле Сибирской», «Кубанские казаки» вот уже не одно десятилетие находятся в действующем фонде художественных фильмов и не сходят с экрана. Сколько же людей их смотрело, обсуждало работу режиссера и актеров? К глубокому сожалению, полных данных у нас нет. Известно, однако, что только в первый год демонстрации фильм «В шесть часов вечера после войны» просмотрели 26,1 млн. человек, «Идиот» — 30,9 млн., «Сказание о земле Сибирской» — 33,8 млн., «Кубанские казаки» — 40,6 млн.

Большой успех у нашего и зарубежного зрителя, как и предсказывал И. А. Пырьев в приведенном мною письме, имел и фильм «Братья Карамазовы». Только в СССР в течение первого года демонстрации кинотеатрами было продано на этот фильм 79 821 500 билетов. Фильм с успехом шел также во многих странах мира. Демонстрация его продолжается и поныне.

И тут уместно еще раз вернуться к статье С. Эйзенштейна «Об Иване Пырьеве». В этой статье есть и такое примечательное место. «Снобы и эстеты, — пишет С. Эйзенштейн, — могут фыркать по поводу не всегда изысканных работ Пырьева. Но отрицать за ними качество попадания в цель и в точку, оспаривать их тематическую ударность, темпераментность и искреннюю вдохновенность даже им бывает трудно».

Да, если такие «снобы и эстеты» еще и встречаются порой, то им действительно бывает трудно.

Трудно и стыдно.

Ибо творчество Пырьева — это одна из самых впечатляющих страниц в истории советского киноискусства, и никому не дано вырвать из книги истории или залить чернилами эту великолепную страницу.

Страницу, которая читается в наши дни так же, как тридцать-сорок лет назад, и будет читаться еще долгие годы.

Иван Пырьев ушел от нас рано. Но его творения живут, они никогда не уйдут от нас, ибо они вечны.

Да, он рано ушел от нас, но его дорогой в искусстве кинематографа, дорогой высокой идейности и реализма идут его соратники, ученики и последователи, люди, которым он передал не только свой талант, но и энтузиазм выдающегося общественного деятеля, одного из организаторов творческого Союза советских

кинематографистов. В этом нелегком деле он вел за собой многих, и его заслуги теперь признаны всеми.

Мне вспоминается последнее заседание Первого учредительного съезда Союза кинематографистов СССР, проходившего в Москве в конце ноября 1965 года. Когда обсуждение проекта устава Союза подходило к концу и председательствующий намеревался перейти к голосованию, неожиданно попросил слова кинорежиссер Марлен Хуциев.

— Я выступаю не в связи с уставом,— сказал он. — Я хочу с этой трибуны высказать несколько слов признательности в адрес человека, которому все мы обязаны за его большую энергию, за его работу по созданию Союза...

И хотя Хуциев еще не успел назвать имени Ивана Александровича, делегаты сразу же поняли, о ком он говорит. И так как все хорошо знали, что до съезда Хуциев и Пырьев при встречах не всегда ласково улыбались друг другу, зал ожил. Зазвучали аплодисменты. Сначала это были отдельные, не очень энергичные хлопки, но через секунду, другую в зале уже гремела овация.

— Я еще не кончил... Я еще не кончил, — дважды и как-то очень смущенно сказал Хуциев. Потом, по-прежнему не называя Пырьева, он начал откровенно и искренне говорить о том, что лично он и его друзья, от имени которых он выступает, до съезда «находились в конфликтных отношениях с этим человеком», отчасти «из-за его характера», а отчасти и «из-за наших характеров», но что «его работа, воля, энергия»... Но говорить ему становилось все труднее. В зале гремели аплодисменты, с мест неслись возгласы: «Правильно!» И то, что Хуциеву никак не удавалось построить фразу так, чтобы назвать имя «этого человека», вызывало у делегатов улыбки на лицах и веселые остроты. А Хуциев продолжал:

— То, как в различные времена он отстаивал идею и самый факт существования Союза, заставляет меня от своего имени и от имени моих друзей, а теперь, как я вижу, и от имени съезда, выразить ему глубокую благодарность...

Хуциев на секунду замолк, передохнул и, видимо, вспомнив, что «этого человека» он так и не назвал, закончил, отделяя слово от слова:

— Я имею в виду Ивана Александровича Пырьева!..

Иван Александрович, сидевший в президиуме, быстро встал с кресла, поклонился в зал, опять сел и тотчас же вновь поднялся на ноги. Бледный и, судя по всему, глубоко взволнованный, он взошел на трибуну. На ресницах у него светились слезы.

— Дорогие товарищи, — сказал он, — дорогие друзья! Вы знаете, какой сложный, долгий путь был у нашего Союза... И вот Союз работников кино, самого народного, самого прекрасного из всех искусств, существует. И я поздравляю вас с этим прекрасным днем!..

Он хотел вслед за этим произнести еще какую-то фразу, но его перебили аплодисменты.

— Мне хочется, — сказал он затем,— чтобы в нашем Союзе всегда торжествовали принципиальность, объективность, дружба, забота друг о друге, любовь к нашему искусству. И чтобы мы нашими картинами дарили нашему великому народу большую радость!..

Он посмотрел в зал, улыбнулся, облегченно вздохнул и сошел с трибуны. А съезд, стоя, долго аплодировал его словам.

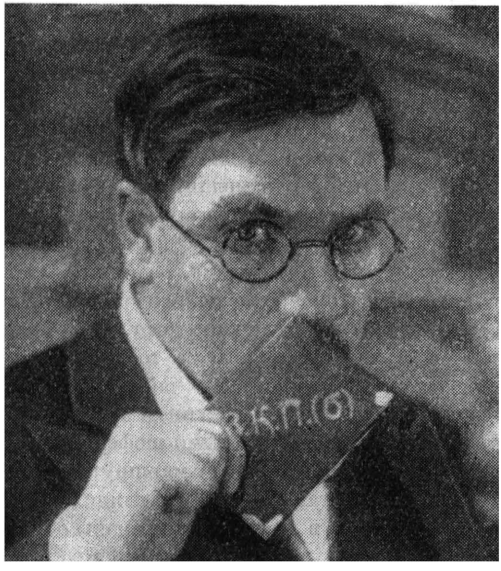
И в этих словах опять был весь Пырьев — добрый, открытый, неугомонный, необычайно талантливый русский человек, чье имя золотыми буквами светится в ряду немеркнущих имен зачинателей советского киноискусства и его выдающихся мастеров.

Е. Помещиков

В 1935 году режиссеры, видимо, еще не умели писать сценариев. Считалось естественным (подумать только!), что удел сценаристов писать сценарии, а удел режиссеров ставить их.

Поэтому когда мне сказали, что мой первый (дипломный) сценарий «Богатая невеста» взял-

«Посторонняя женщина», 1929. Казаринов — Г. Музалевский, его жена — О. Жизнева



«Партийный билет», 1936. Секретарь парткома — А. Горюнов

«Богатая невеста», 1937. Ковынько — И. Любезнов, Маринка — М. Ладынина

ся ставить известный режиссер И. А. Пырьев, то я совсем не удивился: таково было самомнение молодости.

Знакомство состоялось в московской гостинице, куда заинтересованная режиссером Пырьевым Киевская киностудия привезла меня, как невесту на смотрины.

О н. Здравствуйте. Хочу поехать на Украину и поставить ваш сценарий, если все в нем правильно.

Я. То есть как это «правильно»?

О н. В комедии, по-моему, должны быть жизненны и основа сценария и детали быта. Особенно нового. Основная ситуация, как мне кажется, верна, остальное — не знаю. Сделаем черновик режиссерского сценария, поедем путешествовать по Украине, проверим.

Писать режиссерский сценарий поехали в Сочи.

Не знаю, когда Пырьев писал режиссерский сценарий, — видимо, ночью. День проходил в постоянных спорах и нотациях.

О н (*очень терпеливо*). Ты подробней перепиши вот эти свои эпизоды. Все пиши, что знаешь по сему поводу. Вот, скажем, жатва. У тебя написано: «Бушует на полях жатва». Как это снять? Ведь нельзя снять — «Маша сидит у рояля, она знает три иностранных языка»?

Я. Нельзя.

О н. Ну, вот. На что, по-твоему, похожа жатва?

Я. Пожалуй, на бой.

О н. Почему на бой?

Я. Ну, комбайны идут, как танки, грузовики мотаются на полных скоростях, дымят полевые кухни, косари работают цепью.

О н. Вот-вот. Так и напиши.

Я (*тупо*). Как бой?

О н. Ну, да. Валяй на одну-две странички.

Я. Но э-э... ужин вроде бы... (по студенческой привычке я не мог пренебречь оплаченным ужином).

О н. Я сбегаю (!) и принесу тебе ужин.

Учитывая дистанцию между начинающим сценаристом и именитым режиссером, этого я тоже не мог допустить и скрепя сердце говорил:

— Ладно. Черт с ним, с ужином, не беспокойтесь.

Но тарелки все же оказывались в моем номере.

Обходительность и внимательность моего первого режиссера поражали. Он был добрый человек; о рангах не думал и не помнил. Когда где-нибудь в длинном коридоре «Мосфильма» встречалась ему уборщица, здоровались они так:

— Здравствуй, Ваня!

— Здравствуй, тетя Паша! Как поживаешь?

— Ничего себе. А ты?

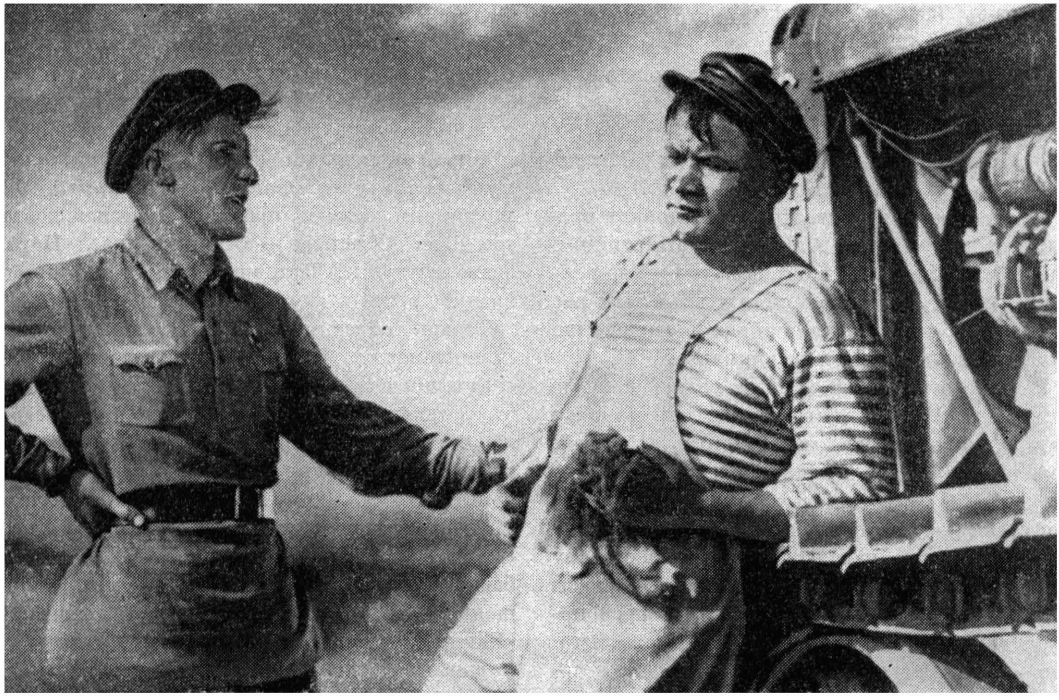
Помимо доброты я «зорко» подметил в своем первом режиссере еще одно качество — лень... «Просто бездельник», — огорченно думал я про себя. И это заблуждение длилось — увы — достаточно долго. А сказать точнее, длилось во все время нашего автомобильного путешествия по Украине, в которое мы отправились после написания чернового варианта режиссерского сценария.

Экипаж потрепанной «эмки» составляли И. А. Пырьев, артистка М. А. Ладынина, я и шофер Киевской киностудии Коля Шеметун.

Полторы тысячи километров на исправном автомобиле можно проехать за два-три дня. Мы кружили по селам и колхозным полям Украины дней двадцать. Нет, режиссер не искал натуру, как это принято делать перед съемкой картины. Он ничего не записывал, не фотографировал, не зарисовывал. (Бездельник!) Он только смотрел, впитывая в себя этот жаркий мир погожей, щедрой весны, пахучих лунных ночей, широких рек и медлительных паромов на них, нескончаемых песен с высокими подголосками; мир разговорчивых дедов, языкатых молодиц на прополке буряка, редких пристанционных элеваторов, плетней, садов, ветряков, расшитых розами девичьих кофт, колхозных правлений, где деревянные, а то и глиняные полы аккуратно политы из чайника, а председатель в огромном соломенном бриле умело ругается с бронзово-чумазыми шоферами.

Как мы ехали? По какому маршруту? А без всякого маршрута! Куда глаза глядят.

Утром, часов в шесть, происходил обычно такой примерно разговор с шофером:



«Трактористы», 1939.
Клим Ярко — Н. Крючков, Назар Дума — Б. Андреев

«Свинарка и пастух», 1941.
Глаша — М. Ладынина

— Куда поедем, Иван Александрович?

— Поедем, Коля, прямо.

— А прямо здесь нету. Крутит дорога по полевым станам.

— Ну и ты за ней.

— Но направление? На Киев чи вид Киева?

— Пока от Киева. Бензин-то дают?

Бензин давали везде. Широкий прокат предыдущей картины И. А. Пырьева «Партийный билет» совпал с нашей поездкой, метровые плакаты, афиширующие эту ленту, встречали нас на каждой околице, а районное начальство оказывало гостеприимное внимание.

Разговоры в нашей машине велись пестрые и длинные. Четыре биографии членов экипажа рассказывались не менее четырех дней. Биография И. А. Пырьева сегодня общеизвестна. Но когда впервые узнаешь, что твой попутчик — участник мировой войны — еще и георгиевский кавалер, чувствуешь к нему особое уважение. Запомнились его рассказы о детстве. Путь в большое искусство из сибирской глухомани, из ямщицко-кабацкого быта, где «воспитывал» подростка отчим, от которого мать нужно было защищать топором.

Изменение своей судьбы, взлет свой И. А. Пырьев всегда связывал с революцией:

— Ничего бы из меня не вышло, ребята, если бы жила Россия по старинке. Затолкли бы. Или приехал бы я из Сибири на поезде, а обратно пошел по Владимирке.

— Почему же именно по Владимирке? — возражал шофер Коля Шеметун. — Может, стали бы вы купцом.

— Купец, Коля, должен быть «чего изволите». А я, что бы ты знал, нравный.

— Какой вы нравный, вы покладистый.

— А вот поработаешь со мной, увидишь, какой я покладистый.

Пока, между тем, был он покладистым.

Изо дня в день плыл за открытыми окнами машины бесхитростный, ясный пейзаж, встречный и поперечный, был либо весел, либо просто приветлив, трудностей в поездке не случалось — как тут не быть покладистым?..

Где-то в конце этого неделового, по тем моим представлениям, путешествия я был подвергнут странному поначалу допросу.

О н. У тебя как со слухом? Не туг на ухо?

Я. Да вроде нет.

О н. Но ведь всюду поют...

Я. А как же. На Украине если сойдутся двое — это уже хор.

О н. А в сценарии? (*Читает по затрепанному экземпляру литературного сценария.*) «Мимо парикмахерской проходят с песней девчата». Все. А дальше — савур-могила... Народ безмолвствует... Нет, милый, валяй к ушному врачу!

Теперь обратимся к Большой Советской Энциклопедии. В справке, отведенной мне, среди прочего сказано так: «Одним из первых в советском кино начал работать (вместе с режиссером И. А. Пырьевым) в жанре музыкальной комедии». Лестно, но... неверно. Если говорить о «Богатой невесте», то есть о начале моей кинематографической биографии, то слово «вместе» равнозначно слову «мы» в известной басенной фразе, которую изрекает муха, сидящая на роге вола. И это без уничижения. «Богатая невеста» была написана как «нормальный» сценарий, и жанровая природа его новизной не блистала. Это была обычная комедия характеров, где музыка и песня, как выразительные элементы для раскрытия образов, в расчет не принимались.

Все это изменилось вскорости. И не я это изменил. По возвращении в Киев на квартиру И. А. Пырьева было немедленно доставлено пианино и явился концертмейстер — пожилая особа, решительно не расположенная перерабатывать оговоренные ею рабочие часы. Не тут-то было! Усевшись подле пианино с секундомером и режиссерским сценарием, резкий, требовательный, угрюмый и незнакомый ей человек не знал в работе ни отдыха, ни времени. Куда девались недавняя внимательность и обходительность. Куда девалась вчерашняя созерцательная лень. Он переиначивал художественную структуру картины, вводя в нее широкий поток музыки и песен.

Это был его первый опыт. Все давалось с трудом. Все не ладилось. Он нервничал. Загипнотизированная его упорством, пианистка часами безропотно барабанила какую-нибудь (для образца) украинскую песню, которая

«В шесть часов вечера после войны», 1944. Вторая справа: Варя—М. Ладынина

«Секретарь райкома», 1942. Слева: Кочет — В. Ванин

обычно «не влезала» в метраж. Разработанные в режиссерском сценарии мизансцены браковались. Советоваться не хотел ни с кем: заведующего музыкальной частью студии выпроводил. Постижение нового осложнялось полным музыкальным неведением и жесткими сроками, заданными им себе самому.

— Проваливай, — спроваживал он меня. — Байки окончены. Дело надо делать.

Изгнанный, как и я, режиссер Л. Луков, с которым я дружил с детства (учились вместе в пятом классе трудшколы), возмущенно гремел у подъезда:

— Кому ты написал сценарий?! Это же сумасшедший! Друг называется. У меня сто раков! Зачем ему эти песенки?!

— Леня, рождается новый жанр, — горячо возражал я. — При чем тут раки?

— Но мы условились пообедать! Я приехал с натуры.

Кипел этот. Свирепствовал у пианино тот. Из открытых окон первого этажа неслось на улицу:

— Быстрей, черт возьми, играйте! Быстрей! Стоп!

Потом, — теперь уже с патефонной пластинки:

Ой ты, Галю,
Галю молоденька,
Пидманулы Галю,
Забралы з собою...

На полном газу подлетал к подъезду прикрепленный к группе шофер Коля Шеметун и прибывший помреж нерешительно спрашивал:

— Как он там? Можно? Назначены пробы...

— Сейчас выйдет, — сообщала из окна изнуренная пианистка.

Он проходил мимо нас молча и кричал уже из машины:

— Леня, вечерком, когда хочешь — в час, в два...

Не в силах вынести этого темпа, предложенного студии и группе недавним «бездельником», я уехал собирать материал для следующей картины. И там я встретил человека, удивительно схожего по характеру с моим первым режиссером, — директора той МТС, куда я прибыл. Оба были люди дела, которое вершили горячо, с душой, упрямо, непреклонно и п о-с в о е м у.

В МТС произошло «чп». Чтобы перевыполнить план, трактористы остановили в чистом поле «керосиновоза» другой МТС и отняли у него горючее. Перегрузили бочку, и дело с концом. Еще и по шее дали строптивому «керосиновозу».

— Разбойники с большой дороги! Махновцы!— гремел на экспроприаторов заинтересовавший меня директор. — Я вас в мелкий табак сотру! А почему не работаете, коли добыли горючее?! Милиционера ждете? Вон из кабинета!!!

Не пырьевский ли это жар и накал? В другом деле, в иных условиях? Но именно такие люди, может, и резкие иногда, но всегда самоотверженные, были тогда в народе заводилами и запевалами больших дел.

В группу «Богатая невеста» я вернулся, когда уже полным ходом снимали натуру.

Канев в то время — районное украинское местечко на высоком берегу Днепра. Здесь похоронен Т. Г. Шевченко. Излучина Днепра неповторимо живописна.

И. А. Пырьев жил в Каневе, натуру снимали в соседнем селе Яблоневке — за шесть километров. Я, понятное дело, отправился туда, куда было ближе — в прохладную и настежь раскрытую хату режиссера с глиняным полом и расшитыми полотенцами по стенам. Жду. Приезжает режиссер, и оказывается, что он... без голоса: сорвал голос на многолюдной съемке. Объясняется с помощью блокнота и карандаша. Войдя, быстро пишет в этом блокноте и все слова, разрывая бумагу, дважды подчеркивает:

— Лопух! Халтурщик! Не знаешь жизни!

Адресовано несомненно мне: в хате нас двое. Не хватает «Вон из кабинета», тогда мой мтсовский директор стал бы здесь третьим.

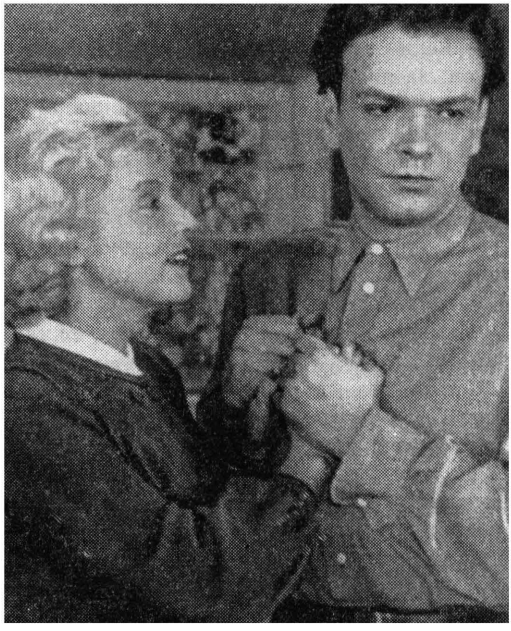
— В чем дело? — с перепугу пишу и я, хотя голоса не терял, а слышит «собеседник» отлично.

— За трактором вяжут не по прямой, а по кругу! — пишет он в ответ.

«По кругу» подчеркнуто трижды. Блокнот

«Кубанские казаки», 1949. Гордей Ворон — С. Лукьянов

«Сказание о земле Сибирской», 1947. Наташа Малинина — М. Ладынина, Андрей Балашов — В. Дружников



«Идиот», 1958. Князь Мышкин — Ю. Яковлев, Настасья Филипповна — Ю. Борисова

ловлю на лету. Входит хозяйка и вносит коричневую кринку горячего молока.

— Ликуйтесь, Иване Олександровичу.

После лечения режиссер переходит на свистящий шепот:

— Если бабы будут бежать за идущим трактором, за жнейкой, когда же им вязать?! Соображаешь? Они должны стоять по кругу! А у тебя что написано?

— Но я...

— Осмеяли группу на все село!

— Дайте же слово сказать!

— Никаких слов! Оплату агронома-консультанта велел записать на твой счет. Вычтут из командировочных. Все!

И вычли. А как же! Не сообразил, не марай бумагу.

Как-то на кинематографическом активе Ивана Александровича упрекали, что нет, мол, у него учеников. У других есть, а у него нет. Вздор это! Учениками его были все, кто его окружал. Он учил искусством и отношением к нему.

Три картины («Богатая невеста», «Трактористы», «Сказание о земле Сибирской»), сделанные с настоящим режиссером, богато одаренным, своеобразным человеком, словом, сделанные с Пырьевым, — это и много и мало.

Ох, как мало...

Г. Рошаль

Мы начинали нашу работу в кино почти одновременно. На 3-й фабрике Госкино в Брянском переулке я снимал свой первый фильм «Господа Скотинины», Пырьев в это же время был ассистентом на картине «Крылья холопа» у Юрия Тарича.

Иван Александрович, или, как все называли его тогда, Ваня, был худощавым юношей с реактивным темпераментом. «Крылья холопа» по тому времени считались картиной масштабной и сложной. Иван Пырьев был душой картины Юрия Тарича. Понимая, что работа помрежа и ассистента — это только вступление в большой кинематограф, Пырьев стремился все досконально изучить, освоить, всем овладеть.

Реквизит, бутафория, костюмы — он самоотверженно включался в работу по каждому из этих разделов. Для своей картины он добывал все самое лучшее (как хорошо было бы, если бы и теперь все вторые режиссеры и ассистенты были так увлечены кинематографом, своей работой в нем, как Иван Александрович).

Крошечный павильон с фантастическим мастерством был преображен замечательным художником В. Егоровым. Влюбленный в него Пырьев однажды показывал мне с детским восторгом, как Егоров использовал пространство маленького павильона, как он создал эффект высоты для кремлевской декорации, прибив маленькие луковицы церквей прямо к полу. Через арку окна они выглядели далекими, находившимися где-то внизу.

Пырьев умел удивляться и восторгаться, высоко ценить труд других и свой. Но случалось ему бывать и в ярости неудержимой. Уж тогда! Да... да... уж тогда! Часто слышался его крик, лицо его краснело, скулы обострялись.

Еще одна черта была характерна для молодого Пырьева — он все любил делать сам: прибивать гвозди, отпиливать лишние куски декораций, помогать оператору ставить свет. Однажды я даже видел, как он пришивал какие-то позументы к костюму Леонида Мироновича Леонидова, игравшего Ивана Грозного.

Пырьев интересовался жизнью всей студии — читал сценарии, обсуждал с директором студии М. Л. Кресиным вопросы организации производства, часто выдвигал смелые и полезные для дела предложения. Иван Александрович Пырьев к началу своей работы в кино был и в актерском деле да и в режиссуре сведущ. До кино он работал в театре Пролеткульта у Сергея Михайловича Эйзенштейна в качестве актера, выступая в клоунадах. А в театре Всеволода Эмильевича Мейерхольда играл в «Лесе» Островского большую роль (гимназиста Буланова).

Я помню его в этом спектакле — молодой, почти мальчишка, в зеленом парике. Решение образа гимназиста-любовника было на редкость острым. Сатирические мотивы ранних картин Пырьева, а дебютировал он еще в немом кино, были прямым продолжением его находок у Эйзенштейна и Мейерхольда.

Потом моя судьба сложилась так, что я работал вне Москвы, на студии «Белгоскино» в Ленинграде. А вслед за тем хотя и в Москве, но на студии «Межрабпомфильм», и с Пырьевым почти не встречался. После «Межрабпома»— работа на Одесской и Киевской студиях.

Встретился я с Иваном Александровичем снова только в 30-х годах в период его работы над «Конвейером смерти» и «Партийным билетом». Это уже был сложившийся режиссер, хозяин площадки, превосходный организатор, деятельный руководитель творческого коллектива, уверенный наставник актеров. Он работал изобретательно, с размахом, умел зажечь всю группу своими, иногда, казалось бы, неисполнимыми заданиями. Например, завод в картине «Конвейер смерти» был решен с использованием кирпичной фактуры самого павильона, его лестниц, двора студии. Для Пырьева не существовало производственных секретов. Он был воистину одержим кинематографом, любовь его к кино была яростной и беспощадной. Многие актеры боялись Пырьева, как огня. Он мог «выйти из себя», кричать, ругаться, и в то же время испытывал к артистам чувство глубокой нежности.

Годы не изменили характер Ивана Александровича. Не ослабла взрывчатость его натуры. О Пырьеве создавались легенды, и некоторые из них соответствовали действительности. Это правда, что однажды он бежал за пожарником, шумевшим на съемке, в таком негодовании, что тот не чаял остаться живым. Но правда и то, что он был обожаем своим съемочным коллективом, что он показывал пример производственной дисциплины.

Некоторое время мы работали в одном творческом объединении. В него входили Е. Дзиган, Д. Марьян, В. Строева, я и другие. Руководил нашим объединением Н. Гофман. Сценарными делами ведал И. Вайсфельд. В то время Пырьев мечтал о постановке «Мертвых душ». Но, как часто бывает в кино, именно этого фильма ему поставить не довелось.

Затем Пырьев работал на Украине. Там он поставил только одну картину — яркую, праздничную «Богатую невесту», но она открыла новые пути в творчестве Ивана Александровича. За ней последовал целый ряд картин, снятых в жанре музыкальной комедии, столь любимой народом. Все они имели большой успех и до сих пор не сходят с экранов.

Во время войны Пырьев работал с утроенной энергией, сверхнапряженно. Одна из правдивых легенд поведала, что, снимая на территории студии, Иван Александрович заметил диверсанта, сигналившего немецким самолетам. Ни минуты не размышляя, Пырьев, рискуя жизнью, кинулся к нему и задержал его. Я узнал об этом тут же, от одного из актеров, который видел все своими глазами и, запыхавшись, прибежал на нашу съемочную площадку (я проводил съемку одного из натурных эпизодов «Дела Артамоновых»), чтобы поделиться взволновавшим его фактом.

Когда «Мосфильм» был эвакуирован в Алма-Ату, художественными руководителями ЦОКСа (Центральная объединенная киностудия, созданная в Алма-Ате из коллективов «Мосфильма» и «Ленфильма», возглавляемая директором В. М. Тихоновым) были назначены Эрмлер и Пырьев. В трудную годину испытаний они показали себя уверенными деятелями перестроившейся на военные рельсы советской кинематографии.

Должен сказать, что мои отношения с Иваном Александровичем далеко не всегда носили идиллический характер. Многое из того, что было ему свойственно, меня не увлекало, взгляды наши на многие вопросы резко расходились. Его отношение к некоторым из наших замечательных художников (к А. П. Довженко, Е. Л. Дзигану) казалось мне пристрастным, зачастую несправедливым. В этой связи можно было бы привести еще ряд фа-

милий крупных и менее крупных мастеров кинематографии. Иван Александрович, в свою очередь, часто считал мои поступки и суждения излишне либеральными. Да и по отношению ко мне вряд ли он был всегда объективен. Однако я всегда ценил его деловые качества. Я считаю, например, что Пырьев в 50-е годы был замечательным директором «Мосфильма» — широко мыслящим, смелым, азартным, влюбленным в настоящее и особенно в будущее студии, директором, умевшим помочь и творческим и организационным советом.

Я с благодарностью вспоминаю его помощь в процессе моей работы над картиной «Вольница» по роману Ф. Гладкова. Именно он дал мне возможность утвердить на главную роль актрису Руфину Нифонтову. Пырьев одобрил и то, что я пригласил для работы над фильмом целый курс молодых актеров, только что окончивших вместе с Нифонтовой ВГИК.

Второе, что также памятно мне,— это его вмешательство в вопрос «о рыбе». Видя по материалу «Вольницы», что на Черном море (мы снимали натуру в Ялте) не получится того рыбного изобилия, которого требовало образное решение фильма, Пырьев, нарушив все нормы генерального плана и даже смету, согласился с предложением директора нашей картины В. С. Циргиладзе и направил съемочную экспедицию на Каспийское море. И как он радовался, когда мой второй режиссер С. Колосов (теперь известный режиссер телевидения) привез оттуда весьма убедительный, украсивший картину материал.

Как мне известно, помощь Пырьева, особенно молодым режиссерам, во многих случаях была действенной и весьма полезной.

Иван Александрович придавал очень большое значение облику студии. Следы его работы видны во всем и по сей день. При нем широко развернулись строительные работы по созданию новых павильонов, по технической реконструкции «Мосфильма» и т. д.

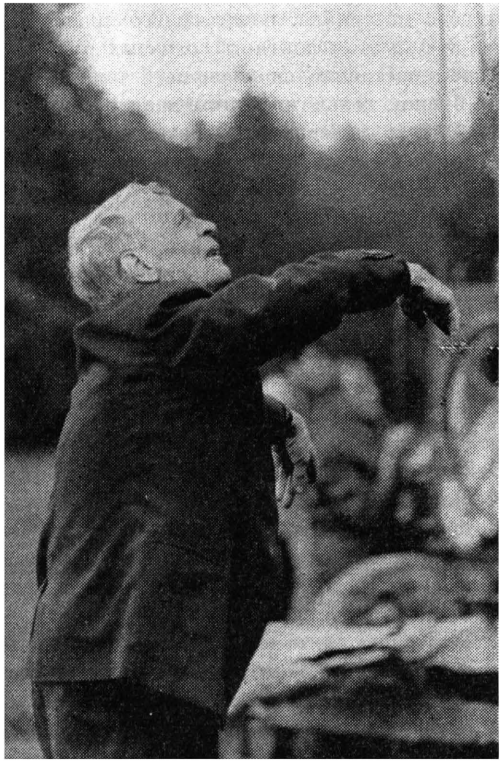
Пырьев-директор был не администратором, а человеком, увлеченным подлинно художественным режиссированием производства и всей жизнью студии.

В дальнейшем мне довелось сотрудничать с Пырьевым во время работы по организации Союза кинематографистов. Можно снова и снова удивляться той энергии, какую Иван Александрович вложил в решение этого вопроса. Он многое сделал и для развития киносамодеятельности. Ведь именно в нашем союзе, в его комиссии по работе с кинолюбителями зачинался тот новый тип отношений профессионалов и любителей, который дал такие положительные результаты в дальнейшем.

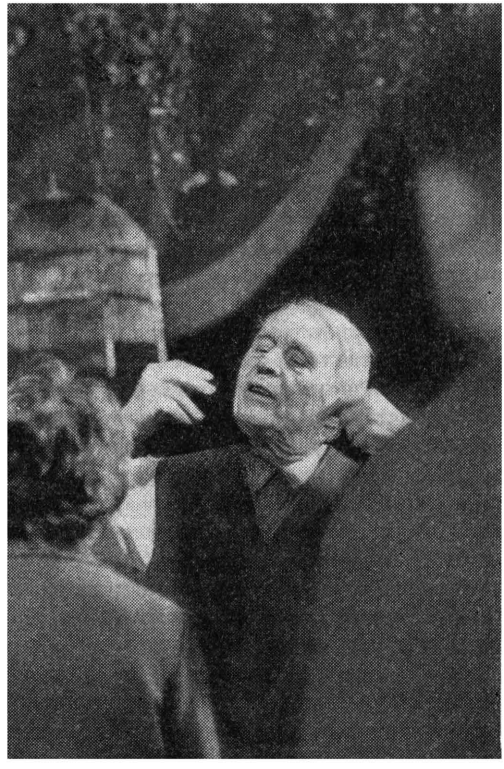
Иван Александрович полностью поддерживал все начинания нашей комиссии по работе с кинолюбителями, помог развернуть большую деятельность в этом направлении. В самый год основания союза мы уже могли участвовать в международном фестивале любительских фильмов, который при помощи Ивана Александровича был организован на Московском фестивале молодежи. Кстати, именно на этом фестивале получил свою первую премию как кинолюбитель режиссер Глеб Панфилов, поставивший теперь всем известные кинокартины «В огне брода нет» и «Начало».

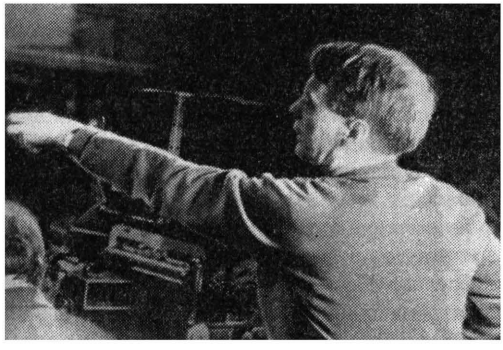
Иван Александрович хорошо сознавал роль самодеятельного искусства в области кинематографии. Именно с ним мне довелось обсуждать все основные планы по организации дискуссионных киноклубов, преподавания кино в школе, создания народных и детских киностудий.

Пырьев был одержим работой в союзе, как прежде он был одержим работой над фильмами, работой в директорском кабинете «Мосфильма». Он был неисчерпаем. Энергия его, казалось, не убывала, а нарастала с количеством все новых и новых работ и забот, которые он на себя возлагал. С утра до вечера звучали его шаги, стучала его палка по всем коридорам нашего союза. Все начиналось впервые — организовывался секретариат, создавались комиссии — по быту, международная и т. д. Вместе с Г. Б. Марьямовым Пырьев вникал в каждую мелочь и в то же время



И. А. Пырьев на съемках





вместе с С. А. Герасимовым, С. И. Юткевичем и другими товарищами определял перспективы большой общественной работы Союза кинематографистов.

И в работе в союзе, как и во всей своей деятельности, он был пристрастен к самому себе. Вот уж кого не щадил Иван Александрович Пырьев — так это Ивана Александровича Пырьева!

С Пырьевым было всегда интересно и всегда беспокойно. Этот человек, с творчеством которого можно соглашаться или не соглашаться, не оставлял никого равнодушным.

Призванный Октябрем в ряды советских художников, он так и не демобилизовался — дрался за свои идеи, за свои мечты и надежды до последних дней.

Б. Андреев

После окончания театральной школы в 1937 году я работал в Саратовском драмтеатре, когда меня пригласили на киностудию «Мосфильм» в группу снимавшейся картины «Трактористы».

Первая встреча с известным советским кинорежиссером разочаровала. Мои представления о внешнем облике людей этой профессии складывались по киножурналам 25-го года, которые я как-то купил на саратовском базаре. Вместо ожидаемой импозантной фигуры в гольфах, крагах, клетчатом пиджаке и неимоверных размеров кепи я увидел мужика выше среднего роста, подчеркнуто небрежного в одежде. Он скорее напоминал агитатора, которого все мы тогда, после стихов Маяковского, искали. Сейчас я понимаю, что тут была скорее своеобразная бравада, рассчитанная на определенный эффект, но в молодости все принималось за чистую монету.

...Итак, я в первый раз увидел Ивана Пырьева. Кепка с выпирающего затылка была сдвинута на серые глаза, которые беспокойно, внимательно и недоверчиво ощупывали меня из-под козырька.

Он рассматривал меня да и вообще каждого актера, впервые им приглашенного, словно прикидывал прочность, добротность строительного материала, подлежащего приобретению, и при этом локтями согнутых рук подтягивал постоянно сползавшие с тощего живота брюки, деловито пошмыгивая носом.

— Ну-ка, повернись,— сказал он голосом, не предвещавшим ничего хорошего.

Я повернулся

— Пройдись!..

Я лениво зашагал по кругу.

— А ну, бегом!.. — сказал он очень сурово, и в голосе зазвучала сталь закрученной пружины.

Я посмотрел на своего мучителя глазами затравленного волка.

— Подходяще,— сказал Пырьев. — Не протестую, будем пробовать на Назара Думу.

— А ведь я приглашал его на Клима Ярко,— прозвучала запоздавшая реплика ассистента режиссера.

Слегка побледнев и набрав полную грудь воздуха, Пырьев произнес монолог, исполненный трагического пафоса. Я не помню дословно всего сказанного тогда Иваном Александровичем, но сказал он примерно следующее:

— Это какому же кретину могло прийти в голову пригласить такую шалопутную человеческую особь на роль Клима Ярко, на роль героя-любовника?!

И он злобно впился в меня глазами, отчего мне стало совсем неловко.

— Клим Ярко — урожденный Крючков с Красной Пресни! А вот Назар Дума теперь будет Андреев с Волги!.. Он же рожден для того, чтобы прийти в искусство и уйти из него Назаром Думою!

Теперь глаза его смотрели на меня ласково, и интонация подобрела, стала почти умильной, хотя и с оттенком еще не понятного мне сарказма...

Я не остался только Назаром Думою. Снимался много, в разных картинах, у разных режиссеров. Но работу с Иваном Пырьевым рассматриваю как период жизни необычайно своеобразный и значительный. Я имел возможность часто наблюдать его в деле, но, как

ни странно, ни тогда, ни сейчас не могу даже для себя объяснить до конца характер Ивана Александровича.

Человек необузданно стихийный, он напоминал мне Чапаева, но Чапаева, который так и не принял Фурманова до конца. В его любви к искусству, в отношениях к собственной работе было что-то религиозное, фанатическое, что-то истовое.

Понятно, что в этих словах не надо искать характеристику мировоззрения Пырьева: я пытаюсь только найти выражение для своего ощущения характера режиссера. Трудно, очень трудно и, по-моему, мало кому удалось проникнуть в личный мир Ивана Александровича. Мало кому открывалось то сокровенное, сокрытое в глубинах его души, что составляло его суть. На поверхности же... В свое время некоторые режиссеры, которым приходилось работать рядом с Пырьевым, часто жаловались на его необъективность — он судил их работы по законам, которые сам исповедовал. И суд его был суров и непреклонен. Но многие ли понимали, как он был одинок в своих сокровенных чувствах и как сполна «выкладывался» в своем искусстве. И редко позволял себе открываться, искать интимной близости даже с теми, с кем работал долго и согласно. При мне, скажем, актерам никогда не удавалось вовлечь его в какую-либо задушевную беседу. И в то же время он был неразделько и постоянно со всеми, но в этом «со всеми» для человека чуткого и внимательного опять-таки существовала некая особенность: он был со всеми, но как с людьми, исполняющими дело его жизни, его творческую волю. Да, он любил хорошего сопостановщика, как любил добросовестного парикмахера, даже рассыльного, кого угодно, любил всех, кто обладал его, пырьевской, преданностью делу, беспредельной выносливостью, терпением и отличным знанием дела. Это была любовь требовательная, любовь владельца к хорошо отлаженному механизму, способному безупречно выполнить поставленную задачу. И это было во многом прекрасно. Тем более, что тоже очень важно, он умел подбирать людей и поддерживать в них дух целеустремленной активности. Ведь начиная сниматься, ты попадаешь не только в круг общения с милыми людьми, но и в сложнейшую трудовую атмосферу. И меня, когда я работал с Пырьевым, всегда захватывало настроение внутренней напряженной готовности к труду, стиль высокого профессионализма.

Достигалось это прежде всего благодаря настойчивой и усиленной отработке кадра до начала съемки. Гонять нерадивого актера на репетициях он мог, как говорится, до седьмого пота. И он гонял беспощадно и настойчиво до той поры, пока не возникал окончательно устраивающий его вариант. Взаимоотношения актера и режиссера во время съемок порой могли обостряться, так что я, например, почти всегда выходил на съемочную площадку так, как боксер, очевидно, выходит на ринг. Я всегда был во всеоружии, был готов немедленно приступать к «поединку».

Мне нравилось работать с Иваном Александровичем еще и потому, что в процессе репетиций и съемок он никогда не ставил перед актером умозрительных задач. Он давал конкретное решение эпизода, сцены, а потом уже сам актер, вдохновению и интуиции которого режиссер доверял, мог развивать и обогащать характер своего героя. Иван Александрович хорошо знал цену актерскому вдохновению, никогда не подавлял его тяжестью теоретических умствований или школьных правил. Именно он первый обратил мое внимание на то, что до окончания съемочного процесса актер не должен много оговаривать свою роль, закреплять сущность создаваемого образа в законченных формулировках. От высказанного, выговоренного возникает — пусть неосознанно — ложное ощущение уже достигнутого, пережитого. Работа на съемочной площадке тогда становится всего лишь повторением пройденного. Может быть, это мое личное ощущение, но оно проверено многими годами работы в кино. Я лично больше всего боюсь потерянной свободы и угнетенной интуиции во время съемки. Этого же всегда боялся, не терпел Иван Александрович Пырьев. Я помню, как одному из актеров он не без присущего ему лукавого ехидства заметил: «Каждый художник в школе заучивает правила для того, что-

И. А. Пырьев на обсуждении эскизов к фильму «Братья Карамазовы»

бы потом не думать о них. Так что, дорогой друг, помимо школы неплохо бы иметь в своей черепной коробочке еще и личную академию».

...Поистине величава и прекрасна украинская ночь, да еще у такой чудесной реки с тихими камышовыми заводями, как Буг, да еще в таком чудесном добром селе, как Гурьевка под Николаевом, где мы снимали картину «Трактористы». Мила моему сердцу и незабываема Украина с гостеприимными и великодушными ее жителями, с добрым вином и незабываемо чудесными песнями, услышанными тогда мною впервые в жизни и живо воспринятыми. Особенно когда, бывало, часа в четыре утра возвращались с Петром Алейниковым с сельской вечеринки, возвращались, когда на селе все уже спали, и только светилось окно у Ивана Александровича.

«Рисует формулы вдохновения», — тихо фыркает в кулак Петро. Листы с этими формулами мы видели потом неоднократно. Там с точностью до сантиметров бывали расписаны будущие кадры картины: кто и откуда появляется, где стоит аппарат, что должно быть в кадре, начиная от могучих тракторов и кончая пригоршней семечек. Поэтому задания режиссера для всех тружеников группы были всегда точными, а исполнение неукоснительным. В противном случае гнев шефа мог разгореться с необычайной силой. Все об этом постоянно помнили. И потому редко кому приходило в голову испытывать своеобразие некоторых воспитательных приемов Ивана Александровича.

Ясность желаний и точность выбора средств для достижения цели лежали, как мне кажется, в основе его творческого метода. Актеры,

как правило, выбирались точно и наверняка. У меня даже складывалось впечатление, что сценарий с самого начала рассчитывал на определенный круг исполнителей. Сценарий он знал наизусть, а фильм представлял во всех подробностях, как бы слышал его внутренним слухом. Я неоднократно ловил себя на мысли, что он проводит репетицию, как бы сравнивая ее течение с невидимой для нас картиной, до мелочей уже отпечатанной в его сознании.

Пырьев любил иногда показать актеру характер его героя, это свойственно почти всем режиссерам, которые пришли к своей профессии из актерской среды. Хотя в его показе и проскальзывала карикатурная приблизительность, сам он этого не сознавал. Да и актерам его преувеличения были понятны. Его показы надо было уметь расшифровать. И все расшифрованное естественно выразить в манере и стилистике всей картины. Когда же актер ограничивался абсолютно точной имитацией показа, Пырьев негодовал. Он менее всего почитал актера зеркалом и бешено оглядывал его, как строптивого кривляку, исказившего вдохновение великого лицедея.

Когда Пырьев чувствовал неточность или даже ничтожную недоделку, недотяжку до желаемого результата, он снимал иногда до тридцати дублей кряду, впадая в состояние своеобразного злобного исступления. Режиссер при этом ничего не объяснял актеру и как бы сек его дублями.

...Ивана Александровича вообще, как правило, характеризовали необузданная человеческая неистовость и частые захлесты темперамента. Вот и сейчас смешная трагикомическая картина встает перед моими глазами. Летняя, опаленная зноем украинская степь. Обжигает горячий ветер. Во рту полынная горечь. Прямо от камеры ретиво мчится задыхающийся от усилий трактор, стараясь для кино проявить несвойственную ему прыть. Ветер несет, поднимает столбы черной пыли, из-за которых драматически проглядывают солнечные блики. Трактор мчится, съемочная бригада в напряжении у камеры, стоим и мы, пока свободные от съемки артисты. Все с волнением следят за тем, как выполняется поставленная режиссером и оператором задача. В этот момент неистовый крик, усиленный жестяным рупором, вдруг оглашает съемочную площадку. Все невольно содрогнулись. Подобно тигру, наступившему на горячий окурок, режиссер метнулся вперед, что-то неистово крича трактористу. Тот оглянулся и, увидев лицо режиссера, прибавил газу. Режиссер тем не менее быстро настиг удирающий от него механизм и, уцепившись за трактор левой рукой, правой колотил его рупором. Нам было понятно — тракторист не обернулся в нужный момент и не помахал рукой, как это было задумано. И эта ошибка привела режиссера к тому, что, полузаваленный добротным черноземом, он судорожно пытался удержать могучую машину. И все это было всерьез! Во всем этом и был характер Пырьева. Характер человека страстного, неуемного в труде своем, человека удивительно противоречивого, всегда вздыбливающего и будоражащего окружавшую его среду.

...Об этом человеке, так недавно ушедшем от нас, трудно поэтому слагать привычный заупокойный псалом. Да псалом и не к лицу этому удивительному человеку с его своеобразным нравом.

Неистовое брожение души никогда не прекращалось в этом замечательном художнике, фильмы которого были так любимы массовым зрителем. И удивительно: любя актера, он был и до конца остался сторонником режиссерского кинематографа, сторонником режиссерского диктата. И это несмотря на то, что вся прелесть его картин в богатстве ярких человеческих характеров, в своеобразной — применительно к жанру его картин — тонкости актерского мастерства. Будучи председателем актерской секции, я не раз сталкивался с ним, досадуя на его диктаторские замашки. Досадовал и... любил его, этого единственного в своем роде, неповторимого, постоянно сжигаемого вдохновением человека.

Любил творческие напряженные встречи с ним в кинокартинах. Любил стилизованно подчеркнутую широкую народную натуру героев его картин. Любил раздолье и широту просторов, на которые он звал нас своим ярким, праздничным искусством.

И. А. Пырьев в перерыве между съемками

В. Зельдин

Пырьев для меня стал первым учителем в кинематографе. Действительно, трудную профессию киноактера я осваивал под руководством Ивана Александровича. Слово «учитель» — емкое и многозначное слово. Обучение тонкостям ремесла неразрывно связано с воспитанием гражданских чувств. Причем учеба шла не впрямую, учил он не нотацией, не назиданием, чаще эти уроки были косвенные: учили и жизнь и работа человека, воспринимаемые тобой как пример.

1941 год. Еще никто не знал, чем станет он для страны, еще ярко светило солнце, гремели спортивные марши, снимались бодрые кинокомедии... И вот я, начинающий актер театра, все представления которого о специфике кино ограничивались опытом работы в массовках картины Г. Рошаля «Семья Оппенгейм», должен встретиться с прославленным режиссером, картины которого «Богатая невеста» и «Трактористы» пользовались громадной любовью у зрителя. Приехал на студию робкий, замкнутый. Иван Александрович встретил меня тепло, даже ласково, внимательно слушал, расспрашивал о личной жизни, о спектаклях и репетициях в театре, рассказывал о сценарии и о той роли, которую хотел бы предложить мне. И вот таким разговором «на равных» он сумел преодолеть мою скованность, вызвать доверие, ответную откровенность. Он вообще, как мне кажется, обладал огромным обаянием и необыкновенным умением привлекать людей...

Сценарий мне понравился, очень захотелось сыграть роль пламенного, романтичного парня, влюбленного в девушку из северной деревни... Я сердцем чувствовал, что это моя роль, но очень боялся, что пробы будут неудачными, тем более, конкуренция была достаточно серьезной. Начались пробы. На репетициях и на съемках отдельных сцен Иван Александрович был удивительно внимателен, терпелив и точен. Точен в своих режиссерских указаниях, в своих актерских показах. Он много и настойчиво работал со мной, помогая сыграть сложный для меня национальный характер, несвойственный мне национальный темперамент...

Начались съемки. Сцены, в которых участвовал я, были еще впереди, но я тем не менее старался не пропускать ни одного рабочего дня. Мне было интересно смотреть, как играют М. Ладынина и Н. Крючков, как репетирует и снимает Пырьев. Он любил говорить, что каждую свою картину снимает, как последнюю,— это не было фразой, он действительно так работал. Он вкладывал в работу все свои силы, все свое умение, всю свою страсть. Он работал с яростной одержимостью.

Мы снимали в чудесной живописной местности Тиберда. И тут на съемочной площадке, уже не как сторонний наблюдатель, я понял, сколь собран и организован этот человек. Он не терпел ни лентяев, ни разгильдяев, был очень требователен к себе и потому имел право требовать от других. Мы вставали каждый день в пять часов утра, а в шесть, когда только-только занимался день, начинали снимать. Первое время было трудновато, а потом втянулись и работалось легко...

Иван Александрович был настоящим народным художником с радостным праздничным ощущением нашей советской нови, необыкновенно яркой личностью, человеком смелым, решительным, красивым. Работа была его естественным состоянием. И не потому ли людям труда он отдал самые лучшие, самые светлые, самые праздничные краски своего искусства. Меня всегда поражало его умение видеть конечный результат работы. Решения сцен, эпизодов возникали не на съемочной площадке — этого он себе позволить не мог, это было бы нерациональной тратой времени,— а созревали много раньше, тщательно продумывались, взвешивались. Он не делил свою жизнь на службу и досуг — работал постоянно, неотрывно... И эта необыкновенная творческая заряженность давала чудесные результаты...

Показательна история возникновения фильма «Свинарка и пастух», рассказанная самим Пырьевым. Он случайно зашел в магазин и увидел шкатулку — Палех, кажется, — на одной стороне которой была изображена девушка в окружении поросят, на другой — горец среди отары овец. И он подумал, что только в нашей многонациональной стране, где мерилом ценности человека стал труд, возможна весьма интересная и радостная история встречи и любви дагестанского пастуха и русской свинарки. Потом он привлек к работе замечательного поэта и драматурга Виктора Гусева, прекрасного композитора Тихона Хренникова, и в результате появился фильм «Свинарка и пастух», который и сейчас пользуется всенародным признанием.

... Закончились съемки в Тиберде, мы возвращаемся из экспедиции в Москву. Сидим в аэропорту в Минеральных Водах, ждем самолета. Сидим пять часов и начинаем понимать: что-то случилось, хотя и не можем понять, что... И вдруг выступление Молотова по радио... Война.

Какая уж тут лирически-романтическая комедия, когда пришла такая беда, думал я. Я сбрил свои кавказские усы, явился в военкомат, был мобилизован и ждал отправления в танковое училище. Вдруг звонок с «Мосфильма»: есть приказ продолжать съемки, вам дана бронь, приезжайте на студию.

Снимаемся в павильонах и на Сельскохозяйственной выставке. Тревоги пережидаем в бомбоубежище, а потом снова снимаем, снимаем, снимаем... Хорошо известны великолепные организаторские качества Ивана Александровича, но, уверен, ни до войны, ни после не работал он с такой абсолютной четкостью, с такой неистовой яростью. Все было подчинено необходимости как можно быстрее и с наименьшими

На съемках фильма «Братья Карамазовы». Последняя фотография Ивана Александровича Пырьева

затратами снять картину. Но художественной требовательности Пырьев не снижал. Помню, что одну довольно большую сцену, которая не устраивала его, переснял... Только потом, когда пришлось увидеть фильм на зрителях, мы поняли, как нужны «мирные» картины в военное время. А Пырьев, думаю, понял это сразу. У него было удивительно точное ощущение времени, в которое он жил и для которого он жил. Очевидно, поэтому же в сценарий не было внесено никаких поспешных коррективов, если только не считать одного куплета в песне: «И когда вражьи танки помчатся, мы с тобою пойдем воевать; не затем мы нашли свое счастье, чтоб врагу его дать растоптать...»

Штатский фильм в сугубо штатском жанровом костюме — лирическая комедия — пошел на войну защищать счастье и мир советских людей, которых так светло и ярко любил удивительный художник Иван Пырьев.

Стален Волков

Его имя стояло на афише фильма «Трактористы». Это было в жаркой Одессе сорокового года. Трудно было представить, что столь, как сейчас говорят, «некассовое» название сможет собрать такое количество зрителей, да еще днем, в душном зале. Но многие из видевших фильм шли на него и во второй и в третий раз. И делали это убежденно, в то же время вербуя новых поклонников в ряды зрителей. Словом, обстановка вокруг фильма создалась такая, что не пойти на него ста-

новилось просто невозможно. Хотя в душе и копошилось сомнение — можно ли в картине, построенной на подобном «материале», увидеть что-то по-настоящему интересное...

И как потом, во время сеанса, дышал, смеялся, колыхался этот жаркий зал. Все полнилось восторгом от встречи с этим удивительным фильмом. И все мы, зрители, становились добрее. Искали глаза друг друга, чтобы улыбкой передать незнакомому человеку то переполнившее нас большое и счастливое, что согрело наши души, что пробудило великое чувство человеческой доброты.

То было светлое, солнечное, немного наивное предвоенное время. И зритель любил своих чистых, белозубых экранных друзей. Они несли ему уверенность в настоящем и будущем, отличное настроение, ни с чем не сравнимое желание быть лучше, смелее, увереннее... И на афише этого фильма стояло — постановка Ивана Пырьева.

Иван Пырьев любил свою Родину открыто, беззаветно и воспел ее запоминающимися фильмами-песнями, добрым своим искусством.

Война. Неожиданная. Жестокая. Очень тяжелый путь к очень желанной победе.

Тогда появился «Секретарь райкома», а потом — «В шесть часов вечера после войны». Как дорог был тогда этот экранный «День Победы», отпразднованный в дни, когда война еще шла, сообщавший надежду истосковавшимся людским сердцам. Экран нес им мечту, воплощенную зримо, наглядно. Иван Пырьев подарил своим согражданам единственный вариант конца войны. Он пел свой народ, пел громко, во весь голос. Боязни сорваться на крик он не знал. Ведь все, что он создавал, было песней во славу его прекрасной Родины, громкой и звучной славой России, выстрадавшей право на уважительное преклонение перед нею, перед неисчислимыми доблестями русского народа.

Этот народ и пел Иван Пырьев.

●

Первая моя личная встреча с Иваном Александровичем Пырьевым произошла прозаично.

Пятидесятые годы. Малокартинье. Почти безкартинье. «Мосфильм» остановился. В эти годы директором студии и стал Иван Пырьев.

А через некоторое время я получил вызов из отдела кадров явиться к директору студии.

Главный корпус. Директорский этаж. Пустой холл. Никого. Робко стучу в директорский кабинет. Резкий крик: «Да!»

Вхожу.

Поднятые глаза как бы простреливают. Он что-то писал за столом, но глаза, так неожиданно оторванные от дела, не ищут фокуса — они сразу же нацелены, они требуют от тебя дела.

Приходится, сразу же напружинившись, отвечать:

— Пришел по вашему вызову...

Понаслышавшись о неистовом характере этого ставшего легендарным еще при жизни человека, невольно затрудняешься найти линию поведения...

Молчим.

Глядя в сторону в начале фразы, Иван Александрович так же резко смотрит тебе в глаза в ее конце.

— Почему не хотите работать на студии?

— Дело в том, что конкретных предложений на студии мне не было...

Дальше я говорил уже не так уверенно:

— ...и я заканчивал договорную работу с издательством ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия».

— Что это за работа? Кстати, почему стоите по-военному?

— Кончил войну в Берлине. Может быть, мне показать вам работу для издательства?

— Приходите завтра с утра...

Назавтра.

Тот же пустой директорский кабинет. На длинном столе, примыкающем к директорскому, во всю его длину разложена раскадровка-раскладушка дипломной работы «Овод» и параллельно с ней по другую сторону стола — иллюстрации для издательства.

Пырьев очень оживлен. Видимо, оригиналы рисунков для печати — неожиданная для него область. Он с интересом рассматривает их.

Обычно мгновенно взрывающийся, Пырьев на этот раз оказался как бы неподготовленным, чувствовалось, что он не может найти конкретного выражения своему отношению к создавшейся ситуации и к самим рисункам.

...Стоя у руля крупнейшей киностудии, Пырьев жадно искал инструменты для резкого повышения интенсивности кинопроизводства.

Это чувствовалось.

Он пытался подвергнуть сомнению и переосмысливанию все: сложившуюся практику производственных взаимоотношений, цвет панелей в коридорах, характер оформления просмотровых залов, даже возраст режиссеров-постановщиков.

До всего было ему дело. Он искал соратников.

В данном же случае его крестьянское нутро не могло примириться с тем, что труд «его работника» использовался где-то на стороне и не находил применения в его собственном хозяйстве.

Он был хозяином положения и волен был решить, как использовать меня в своем хозяйстве, пускать или не пускать в «отхожий промысел».

Пырьев принял решение мгновенно. Кнопка звонка:

— Попросите срочно Фролова.

Входит Константин Петрович Фролов.

Поначалу, не отрываясь, смотрит на Пырьева, пытаясь уловить причину скоропалительного вызова. Но Пырьеву нужна пауза, и Фролов своим чрезмерным желанием войти в обстоятельства его не «устраивает». Иван Александрович смотрит расширенными глазами в стену. Тишина. Пауза длится. Меня никто не замечает. Потом Иван Александрович поворачивается к Фролову и сладчайшим голосом начинает «продавать» работы, за которые (нашему работнику!) платят где-то бешеные деньги.

Пырьев не может отказать себе в удовольствии выяснить осведомленность Фролова в расценках на иллюстрации...

А через пять минут я уже направлен в группу режиссера В. Ордынского «Человек родился». Это был большой человеческий и кинематографический аванс, выданный мне директором студии и режиссером.

Через некоторое время И. А. Пырьев вернулся к режиссуре. Он вернулся к другим темам. Другим режиссером. Другим человеком.

Большая комната. Похудевший Иван Александрович. Бодрый. Живой, склонный к комикованию. Сияющие глаза. Весь горит. Достоевский. «Идиот», две серии — «Настасья Филипповна» и «Аглая».

— Тален (только так он будет отныне называть меня. То ли он с ходу не выговаривал первую букву «с» в сочетании со второй «т». То ли так хотел. Я не обижался. В этом было что-то доверительное). Тален, подумай, подумай. Поедем в Ленинград. Как делать? В цвете? Черно-белый?

Началась полоса бесчисленных эскизов. Интерьеры. Сцены. Цветовые пятна. Связь фигур. Титры. Бралось на вооружение все: ремарки из романа, строчки из дневников. А все приносимое (в карандаше, гуаши, угле, масле) отвергалось. Отвергалось вяло, без спора, не было убежденности в единственности внутреннего ви́дения.

Иван Пырьев искал сам. А когда он искал, рядом с ним не могло быть равнодушных людей. Дел хватало у каждого. Дел, для которых не хватало дня ни у Пырьева, ни у остальных.

Плохо спалось ночью.

Сохранились варианты эскизов объектов. Количество их доходило до восьми. Причем И. А. Пырьев сам (наверное, ночью) делал дома все схемы-планировки. Они были на клетчатых листках с жирными границами «стен», с точками-пунктирами «проходов» персонажей.

И когда, сгрудившись вокруг такого листка, мы вслушивались в его голос, переходивший от дисканта до басового крика, эти линии вдруг оживали. Карандаш, как барабанная дробь, отбивал проходы героев на этой еще бумажной площадке. И постепенно, повторяясь, он делал главным уже не контуры

интерьера, а людей, их поступки, их эмоциональное состояние. И уже трудно было увидеть на бумаге что-либо, кроме носящегося карандаша, все «забившего» своими следами-прикосновениями.

В творческом отношении это был сугубо не «пырьевский» подход к теме. Все предыдущее «додостоевское» творчество его как режиссера почти всегда носило импровизационный характер. Здесь же импровизация металась в границах самим же Пырьевым предопределенных условий.

Убеждаясь в интересности разработки того или иного поворота сцены, Пырьев тут же увлеченно проигрывал ее за всех действующих лиц. Возбуждался необыкновенно. Имитировал шумы, музыку, искал детали, приспособления для актеров...

Казалось, что сцена уже обретала необходимое выразительное решение... Когда же я приносил эскизы и планировки к этой сцене или эпизоду, выдержанные в заданных Пырьевым схемах, ему вдруг приходило на ум что-то неожиданное, чуть ли не противоположное, и он начинал «проигрывать» буквально все уже «против часовой стрелки». С такой же азартностью выверяя «обратный» вариант.

И если эти неожиданные проверки не усиливали образного решения, не привносили «сверхнастроения», а, наоборот, даже теряли его, он скучнел, всем своим видом показывая, что его усилия не поддерживаются, что его поиски «бойкотируют» инертной приверженностью к первому решению.

Но никогда Иван Пырьев не соглашался на «ну ладно...». Поэтому буквально каждый разговор непременно кончался предложением: «Сделай еще вариантик...»

И окончательно утверждался какой-то из последних, зачастую, к сожалению, не самый интересный...

Пырьев был удивительно дотошен к деталям. В какой-то степени они могли даже перекрыть в его воображении целое.

Но, видимо, именно частности давали ему осязаемую лепку образа, сцены, эпизода, а это было для него основное.

Это было ему настолько важно, что казалось, будто его личные ассоциации, воспоминания о когда-то пережитом настроении впрямую связывались в его творческих замыслах с избранной им одеждой, расположением вещей, рисунком движения. И эти-то врезавшиеся навсегда настроения он и пытался повторить — уже для зрителей — в возникающих образах, надеясь получить от этих образов тот же, однажды уже пережитый им эмоциональный эффект.

Иван Пырьев — фанатик кинодела — был удивительно дисциплинированным человеком.

Но никогда не торопил творческого состояния.

Ждал. Много курил. Много щурился.

Весь в себе. Нелюдимый.

Если же дело двигалось неплохо, взгляд его становился хитрым, и тогда он охотно подхватывал шутку.

Если же не получалось — всем становилось страшно. Неуправляемая одержимость порождала обидные резкости.

На репетиции он, не смущаясь своего совершенно непонятного для непосвященных поведения, любил пришептывать за актерами. Проговаривал про себя все тексты.

На действо перед камерой он смотрел как бы с удивлением — весь с актерами, следя за ними глазами, полными слез.

Если смотреть только на Ивана Пырьева, стоящего у камеры, то по его лицу можно было прочесть всю эмоциональную партитуру сцены.

Пырьев весь отдавался моменту, когда в актере должен был возникнуть миг самого сокровенного, единственно истинного творческого озарения.

Тогда не было для него норм в проявлении восторга и благодарности.

А то зажигалась свеча (в комнате Мышкина), и репетиция продолжалась шепотом, словно ради того только, чтобы не спугнуть этот трепетный язычок пламени. Но Пырьев очень дорожил добытым в такие минуты настроением. Постепенно нащупывая контакты между актерами в диалогах, он, впрочем, долго не выдерживал. Каждое «чужое» (даже актерское) творческое предложение он

тут же должен был проверить на себе. Самозабвенно, с предельной отрешенностью или одержимостью, гипнотизируя всех окружающих. Тут начинались и придыхания, и яростные вопли — все шло в ход, чтобы разбить скованность у актера.

Пырьев как бы вызывал своей предельной раскрепощенностью азарт соревнования у актера, требовал от него творческого прыжка в необузданном желании увидеть наконец и лицо и изнанку приготовленной сцены.

Это электризовало всех.

В такие минуты ничего уже нельзя было делать «между прочим».

Исступленная искренность Пырьева зажигала других. А он только ждал момента, когда эмоция, сообщенная актеру, отзовется верной интонацией, точным движением, бледностью щек под гримом.

Одержимость творчеством тут же сменялась гневом за малейшую нерадивость. Гневу за инертность мысли и чувств он отдавался, не умея удерживать себя в рамках «этикета», оскорбленный в своем стремлении собственным сердцем поделиться со своими друзьями по творчеству.

Он был счастлив, увидев Яковлева в небольшой роли в картине Басова.

Он уже тогда понял, что Яковлеву оставалось только стать Мышкиным, а Мышкину — Яковлевым.

Но, показывая снятый, еще сырой материал, Пырьев бывал удивительно беззащитен. Нуждался, а то и просто требовал утешительных, даже льстивых заверений. Желаемое порой в этих случаях вытесняло обычно столь присущее ему чувство реальности.

Будучи исключительно устойчивым в своем режиссерском своеобразии, Пырьев сам стал кузнецом своей «пырьевской» манеры. Она вырастала из его неуемного, беспредельного желания жадно любить жизнь и служить ей. Этот русский человек — гордость простого народа, поднявшегося в стремительном разбеге истории,— воплотил в себе и неистовые ритмы времени.

Наш кинематографический актив не так уж богат такими истинно народными дарованиями, настоящими поэтами кинематографа — тем дороже нам память о Пырьеве, тем ценнее оставленные им в дар народу картины.

Э. Рязанов

Творческое наследие Ивана Александровича Пырьева велико и значительно. О Пырьеве-режиссере, не сомневаюсь, будут еще написаны серьезные монографии. Мне же хочется рассказать о том влиянии, какое оказал Иван Александрович на мою судьбу и судьбу многих моих сверстников — кинематографистов теперь уже «среднего» поколения.

В 1954—1956 годах студии страны переходили от «малокартинья» к выпуску 100—120 картин в год. Многое нужно было ломать, перестраивать, многое начинать заново. Иван Александрович руководил в то время киностудией «Мосфильм».

Для нас Пырьев был человеком-легендой. Рассказывали о нем многое. Темперамент огневой, человек бурный. Ходит по студии, как Петр I, палка впереди; и этой палкой указывает: здесь починить, это убрать, здесь повесить портреты Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко. Строились новые блоки, мастерские, павильоны, столовые. Из «развалюхи» и «сарая» студия буквально на глазах превращалась в знакомый уже сейчас нам «Мосфильм». Заново строилась и работа на студии. Организовывались творческие конференции, проводились итоговые конкурсы на лучший фильм, лучшую режиссерскую и операторскую работы года. Руководил «Мосфильмом» человек, идеально знающий свое дело, независимый, так как за плечами его были профессия, талант. Студия была его родным домом, кинематограф — родным делом. И не было равнодушия. Ни к работе, ни к людям, делавшим эту работу. Если верил в человека, в его талант, то «дрался» за него до конца. В это время пришли на «Мосфильм» режиссеры, тогда молодые: Чухрай, Ордынский, Алов и Наумов, Рыбаков и многие другие. Пришли и получили

постановки. Большие, серьезные работы. Получили благодаря Ивану Александровичу. Он их принял, поверил в них и не ошибся. При существовавшем общем недоверии к молодым это был большой риск. Пырьев не боялся рисковать, любил эксперименты. И одерживал много побед.

Всех вновь пришедших режиссеров Пырьев пытался склонить снимать комедии. Но большинство были людьми волевыми и хотели делать только лирико-эпические фильмы. Я же, как человек слабовольный, согласился поставить комедию. Согласился из страха, буквально из-под «пырьевской» палки. На «Мосфильм» я пришел со студии документальных фильмов. Ставил вместе с Гуровым фильм-ревю «Весенние голоса» — о самодеятельности учеников ремесленных училищ. Пырьев часто заходил в группу, смотрел, советовал. На съемках присматривался и ко мне, а по окончании работы предложил снимать комедию. Я отказывался. Он дал сценарий — «Карнавальная ночь». Разглядел во мне что-то, чего я тогда в себе не видел. Сценарий «Карнавальная ночь» не хотели запускать в производство. Слишком-де примитивен, нигилистичен. Иван Александрович сценарий отстаивал. Сохранился приказ о запуске картины в производство под личную ответственность Пырьева. Картина вышла на экраны, имела успех, и о приказе «под личную ответственность» забыли. А я вот уже 15 лет снимаю комедии и за это благодарен Ивану Александровичу.

Для Пырьева, директора «Мосфильма», существовал единственный оценочный критерий фильма — его художественное качество. Во время съемок он дотошно вникал во все мелочи. Каждую субботу смотрел вместе с режиссерами материал. Советовал, спорил. Если нужно было вводить нового исполнителя, то начинали снимать заново, даже если было много отснято. Мнение Пырьева уважали. Советы его бывали верными. В «Карнавальной ночи» меня заставил переснять 800 последних метров. Я снял и потом не жалел об этом. А ведь и тогда, так же как и теперь, нужно было выполнять план. И план выполнялся. Но в то же время Ивана Александровича волновало не количество отснятых метров. Он хорошо понимал, что кино не может быть превращено в промышленное производство. Если фильм не оставит в душах зрителей хотя бы крупицу того, чему служит искусство, то он просто не нужен.

Мнение свое Пырьев менял трудно. Спорил, настаивал. Бывал и пристрастен, но в крупном ошибался редко. Плохо приходилось тем, кого считал непригодным для кинематографа. Не любил людей равнодушных, безликих. Уважал тех, кто имел и умел отстаивать собственное мнение, а не сгибался безропотно под его волей.

На кинокартину «Девушка без адреса» была приглашена мною актриса Карпинская. Иван Александрович был против. Я настаивал. Актрису утвердили. Пырьев не разговаривал со мной год. Но потом, на художественном совете, когда принимали картину, одобрил игру актрисы. Та же история произошла с Голубкиной в «Гусарской балладе». Но в этом случае Иван Александрович уже на «материале» принял актрису, одобрил ее игру и позже всегда со вниманием относился к ее творческой судьбе.

Много лет Иван Александрович руководил творческим объединением «Луч». И нас, работавших с ним, всегда поражала его удивительная жизненная сила, исключительная энергия. Раньше редакторов и редсоветов он успевал прочитать все, что печаталось в журналах и могло представлять для кино хоть какой-то интерес. В это время он снимал сам, руководил Союзом кинематографистов, одним из создателей которого и являлся, помогал снимать другим. Ничто не оставляло его равнодушным. Таков уж был его темперамент, бурный и неутомимый. Я помню нашу совместную поездку в Барнаул на народный кинофестиваль. Спал по 2—3 часа. Везде успевал, всем интересовался и замучил нас, молодых. Я думаю, что, работая в любой области, Пырьев оставался бы всегда руководителем, полководцем. Это была натура страстная. Талантливый, самобытный человек. Художественный руководитель, готовый всегда прийти на помощь, встать на защиту хоро-

шей, хотя, на первый взгляд, и спорной идеи, добиться ее осуществления. Организатор, при котором не только налаживалась производственная жизнь на студии, но и рождались новые режиссеры. Внимание, участие, помощь — все это с полной отдачей, с присущим только ему темпераментом. Иногда в совершенно неожиданной для окружающих форме.

Помню такой случай с актером Яковлевым. Я пригласил его сниматься в кинокартине. Юра отказывался. Он только что отснялся у Пырьева, сыграл князя Мышкина в «Идиоте». Был занят в театре. Иван Александрович пригласил его к себе. И когда Яковлев пришел, Пырьев опустился на колени, трагическим жестом показывая на меня. И Юра был сражен.

Можно бесконечно вспоминать многочисленные рассказы, легенды, курьезные случаи. Вот он бежит за пожарником, по ротозейству оказавшимся в кадре, что-то крича, размахивая палкой — не порть дубль. Так же бурно отстаивал свои мнения, убеждал.

Я говорю о Пырьеве словами был, делал, любил, снимал — и ловлю себя на мысли, что мне очень трудно ставить эти глаголы в прошедшем времени. Поэтому я и попытался, слишком, может быть, часто повторяя такие слова, как темперамент, жизненная сила, бурный характер, передать то ощущение ж и в о й ж и з н и (лучше, пожалуй, не скажешь), которое и сейчас возникает у меня при одном упоминании имени Ивана Александровича Пырьева.

М. Ульянов

Жизнь любого коллектива, любого объединения людей и, уж во всяком случае, продуктивность, стиль деятельности любого коллектива складываются в зависимости от заинтересованности каждого делом, которым он занимается. Тем более это важно, когда речь идет о творчестве. Здесь особенно недопустимо, чтобы люди придерживались чудовищной, пакостнейшей философии «моя хата с краю».

Иван Александрович Пырьев относился к людям пристрастным. В этом была его сила, в этом была, вероятно, и его слабость. В этом же была основная движущая энергия его поведения в жизни и в искусстве. Из этого же проистекали и недостатки его характера.

Он был пристрастен во всем: в исповедовании своих творческих взглядов, в устройстве студийных дел, в спорах, в решениях, в оценках произведений, в отношении к актерам. И жил он так страстно и самозабвенно, как только умел работать на съемочной площадке.

Страстность была доминирующей чертой его характера. Потому, вероятно, его и влекло к Достоевскому, которого он воспринимал и интерпретировал по-своему. Я знаю людей, которые не принимают его решений, его понимания знаменитой книги, считая, что он вульгарно прочел «Карамазовых». Знаю я и людей, которые считают фильм слишком поверхностным, мелодраматичным. Но они забывают об одной истине: Достоевский — это вселенная, в которой каждый находит себя. Можно, наверное, сделать Достоевского на экране по преимуществу рассудочным и философичным, но будет ли он тогда интересен большинству из нас? Достоевский и рассудочен, и философичен, и страстен, и духовен, и материален — он гений. Поэтому правомочно, что Пырьев искал в нем прежде всего страстность человеческих взаимоотношений. В них он выражал себя. Последняя его работа, «Братья Карамазовы», мне думается, как правильно заметили некоторые критики, являлась для него в какой-то мере исповеднической картиной. Он действительно в чем-то хотел разобраться и в своем мироощущении, хотел что-то понять в своей жизни. Постичь себя через Достоевского. И в этом субъективная сторона его фильма (которой, конечно же, не исчерпывалась картина!).

Искренне говорю и уверен, что к этому присоединятся и Лавров, и Мягков, и многие другие актеры нашей картины, что Иван Александрович — незаурядный, в чем-то ис-

тинно русский, в чем-то странно яростный человек. Он был незауряден во всех своих душевных движениях и порывах: в работе ли, в оценке ли сделанного, в решении ли отдельных сцен. Его можно было принимать или не принимать, но он был о н. Единственный. Он был человеком крайностей... Ходили легенды о его грубости; наверное, они имели основание; действительно, он иногда был очень несдержан. Об этом знают, слышали многие, но мало кто знает, что целое поколение нынешних режиссеров, в то время еще очень молодых, было поставлено на ноги именно им. Такие, как Эльдар Рязанов, Леонид Гайдай. Об этом мало кто вспоминает, а о том, что он мог нерадивого человека ошеломить парой крепких слов, об этом рассказывают анекдоты. Да, Иван Александрович ненавидел лентяев. Люто ненавидел халтурщиков и болтунов и не умел этого скрывать. Ненавидел дилетантизм в искусстве. И был в этом непримирим.

Зато такой организации труда, такой точности, ясности в постановке задач и планировании каждого рабочего дня, каждого часа пребывания на съемочной площадке сотен людей — и это при его бешеном темпераменте, при его казавшемся очень нервным стиле работы — я ни у кого больше не встречал. В понедельник утром он вручал вторым режиссерам и ассистентам бумажки, в которых было расписано все, что будет сниматься не только сегодня — от первой реплики до последней,— но и то, что будет сниматься в четверг или в пятницу, пятого или седьмого. В этих бумажках было все сказано и о том, как будет сниматься следующая сцена. Я много играл в кино, но ни у одного режиссера, особенно молодого, такой жесткой дисциплины на съемочной площадке не видел. Не знаю, чья это школа, может быть, Мейерхольда, у которого он работал, прежде чем прийти в кино, а может, то было свойство его характера — не знаю. Но именно сочетание безудержности, ярости в работе, нетерпимости, пристрастности с холодной расчетливостью в организации рабочей обстановки и выражало, на мой взгляд, какую-то очень важную и поистине удивительную особенность его характера.

А главное, Пырьев был очень творческим человеком, умевшим видеть жизнь по-своему и по-своему эту жизнь воспроизводить.

К. Лавров

Начнем, наверное, с того, что это было давно — еще когда Пырьев ставил «Свет далекой звезды», а я в том же объединении снимался у А. Столпера в фильме «Живые и мертвые». И вот однажды Пырьев подошел ко мне в коридоре и сказал: «Я думаю, ты бы мог сыграть Ивана в «Братьях Карамазовых». Тогда мне показалось, что это один из многих необязательных авансов, на которые так щедры режиссеры при случайных встречах. Но прошло несколько месяцев, и меня пригласили на пробу.

У Пырьева, оказывается, было одно качество — если он верил в какого-нибудь актера, то не кидался из стороны в сторону, как иные из режиссеров, которые на одну и ту же роль сегодня пробуют Смоктуновского, а завтра Моргунова. Он знал, кто будет сниматься в его фильме, задолго до начала съемок: на Ивана, например, кроме меня, никто не пробовался, да и на остальные роли было мало конкурентов. Поэтому-то, наверное, кинопроба у Пырьева для актера не была изнурительным и напряженным экзаменом, как это обычно бывает, а скорее первым подступом к образу, началом работы над ролью.

Мы много разговаривали и до и в процессе съемок об образе Ивана, о концепции романа. Как-то я спросил его, почему он не включил в сценарий «Легенду о великом инквизиторе», концентрирующую в себе важнейшие философские положения романа. Пырьев ответил кратко: «Эта глава достойна отдельной картины, которую я, быть может, когда-нибудь сниму». И он, вероятно, был прав. В экранизации художник, конечно, должен передать суть подлинника, но при этом взять из него лишь то, что, во-первых, отвечает его пониманию

великого произведения, его собственному авторскому замыслу, а во-вторых, вмещается в границы сценария. Иначе фильм может оказаться всего лишь набором иллюстраций к роману, добросовестным, но бескрылым пересказом сюжета. Можно по-разному относиться к фильму «Братья Карамазовы», который снял Пырьев, но обвинить его в несамостоятельности, в отсутствии точки зрения, единого главенствующего авторского интереса, рабском копировании великого произведения невозможно.

Когда я познакомился с Пырьевым ближе, я понял, почему он взялся за «Карамазовых», почему он пробовал себя два раза в других, менее близких ему и потому, видимо, менее послушных его таланту вещах Достоевского.

Он сам, как никто, чувствовал и понимал героев Достоевского, потому что его натуре были свойственны тот же темперамент, энергия, безудержный и нередко безрассудный, бесконтрольный порыв страстей, тот же максимализм чувств.

Если он любил человека, то был готов ради него на все. Но если он не любил кого-то, то не любил открыто, и нелюбовь свою не скрывал.

Вероятно, поэтому он был окружен людьми, работавшими с ним много лет подряд; людьми, которых любил он и которые любили его, несмотря на трудный его характер, частые вспышки гнева, необычайно обостренную требовательность как к тем, кто с ним работал, так и к себе самому также...

Его сотрудниками могли быть люди совсем иного склада, иного темперамента. Например, покойный ныне звукооператор Евгений Кашкевич, много лет проработавший с Пырьевым, был полной противоположностью ему: необычайно деликатный, обходительный в общении, спокойный и мягкий человек. Но он обожал Ивана (как все мы его за глаза называли) и был ему бесконечно предан.

Мне думается, чтобы любить Пырьева, понимать его, надо было быть тоже человеком увлекающимся, свободным от мелочного, дешевого самолюбия...

Ибо это был характер в проявлениях неожиданный, человек, который всегда делал то, что чувствовал, и говорил то, что думал. Он мог, например, при всех сказать о тебе с беспощадной откровенностью то, что ты тщательно скрывал даже от самого себя. Не всякий способен простить это, и потому многие не любили его...

Это была своеобразная, ни на кого не похожая, ни под кого не подстраивающаяся личность. Незаурядность его проявлялась во всем: не только в его картинах, но и в фактах биографии, в мельчайших черточках характера. Недаром о нем и при жизни рассказывали легенды. Мне запомнился, к примеру, прекрасный и гордый рассказ о том, как, будучи четырнадцатилетним мальчиком, в годы первой мировой войны, Иван получил георгиевский крест за храбрость. Потом я прочел об этом в его автобиографии, но до этого не знал, было ли это на самом деле, и тем не менее, зная характер Ивана Александровича, я верил в подлинность этой истории.

Мне вспоминается такой случай. Снималась сцена в скиту; в перерыве к съемочной площадке подъехала на лошади Лина Скирда. И вдруг Пырьев приказал ей: «А ну, слезай», — по-молодому прыгнул в седло и проскакал с места в карьер целый круг. Приехал бледный, запыхавшийся, но нам бросил гордо: «Вот как надо ездить!» Это было красиво, если учесть, что ему было уже шестьдесят семь лет и от сердца у него к этому времени почти ничего не осталось.

Все последние свои месяцы он так и прожил, не жалея себя, не щадя сердца. Убегал на съемочную площадку из больницы, в перерывах между съемками отлеживался, но работал, работал, как бешеный, красиво, страстно, неистово, на предельном напряжении сил...

К концу съемок картины, когда уже он себя очень плохо чувствовал, относится один незначительный, но особенно дорогой мне эпизод в наших отношениях. В Доме кино в этот день шел какой-то нашумевший иностранный фильм, чуть ли не «Блоу-ап». А я еще не был членом Союза кинематографистов и попасть на фильм в этот вечер не надеялся. «Я достану тебе билет, — пообещал Пырьев утром на съемочной площадке. — Обязательно позво-

ни мне в пять часов». А когда я позвонил в назначенное время, то по телефону мне ответили, что Иван Александрович не смог дозвониться в Союз и сам поехал в Дом кино доставать мне билет.

Тяжело больной, усталый после трудной съемки, он поехал выполнять свое случайное, совсем необязательное обещание...

Быть может, это пустяк, но ведь из пустяков и складывается представление о человеке, поэтому я и решился рассказать об этом случае, пустяке.

Я очень хорошо запомнил последний вечер, проведенный с Пырьевым на площадке. Снимался эпизод в доме у Екатерины Ивановны. Иван Александрович очень плохо себя чувствовал, все время укладывался на маленьком диванчике, специально для него установленном в павильоне. И вдруг наверху у светотехников с грохотом взорвалась большая лампа. Посыпались осколки, одним из них Пырьеву порезало руку, и потекла кровь... Это было неожиданно, он испугался. Обмотал руку носовым платком, но повел себя непривычно тихо: как-то равнодушно, вполголоса обругал электриков и снова лег на диван. Видно, ему стало совсем плохо от всего этого переполоха и грохота. И этот тихий, сникший Пырьев был настолько новый, неожиданный для всех нас, что было больно видеть его таким погасшим.

В этот вечер мы не успели закончить сцену, а после съемки сели вместе в машину; обычно Иван Александрович завозил меня в гостиницу «Украина», а потом ехал к себе на квартиру напротив Киевского вокзала.

А на следующий день рано утром была назначена новая съемка. Порядок же в пырьевской группе был таков, что если было сказано «машина придет ровно в восемь», то значит, действительно, ровно в восемь — ни минутой позже — жди машину. Но в это утро машины не было ни в восемь, ни в девять, ни в пятнадцать минут десятого. И тогда я понял, что что-то случилось. Я побрел обратно в номер, чтобы позвонить в группу, но навстречу мне уже шла администратор гостиницы. «Кирилл Юрьевич,— сказала она,— только что звонили с «Мосфильма» — умер ваш постановщик».

Я побежал через мост, через Москву-реку, добежал до его дома, стал подниматься по лестнице, и в дверях квартиры столкнулся с какими-то людьми, выносившими его на одеяле.

После этого месяц мы не работали, а потом руководством студии было решено, что мы с Ульяновым должны заканчивать картину. И хотя, вероятно, каждый из нас, Миша или я, как и любой другой человек, видели и делали бы «Карамазовых» иначе, по-своему, что совершенно естественно, мы в этих условиях старались только, чтобы та часть фильма, которую нам оставалось доснять, была и по духу и по стилю такой, какой ее видел Пырьев. Поэтому, обсуждая каждый раз накануне съемочного дня план съемки, мы всегда исходили из того, как сделал бы э т о Пырьев. Надо сказать, что пырьевская группа, о которой я говорил в самом начале, все его друзья, помощники, люди, которые (одни больше, другие меньше) были связаны с ним в жизни, оставшись без него, сделали все, что могли, чтобы закончить эту картину по-пырьевски. До конца работы в группе сохранялись та же атмосфера и та же рабочая обстановка, которая была при Пырьеве. Он как бы оставался с нами и после смерти. А это значит, что он при жизни так хорошо возделал наши души для восприятия Достоевского в своем, пырьевском ключе, что всходы продолжали прорастать и после того, как самого его не стало.

Мы очень обязаны им всем и в первую очередь — оператору фильма Сергею Вронскому, художнику Сталену Волкову, звукооператору Евгению Кашкевичу, которого, увы, тоже нет сегодня с нами, композитору Исааку Шварцу, редактору Борису Кремневу, ассистентам режиссера О. Гречихо, Ю. Базарову, Наташе Кореневой, В. Малеву, режиссерам В. Чернецову, Т. Костени, Ю. Приходько, операторам Е. Гуслинскому, Н. Немоляеву, гримерам В. Рудиновой и С. Барсукову, художнику-костюмеру Т. Исаевой, фотографу И. Назарову, монтажеру В. Янковской — словом, всем тем, кто любил Пырьева и довел до конца его дело.

В подготовке материалов принимали участие Ф. Француэов, Н. Карасик

Искусство наблюдать жизнь

Марина Голдовская

В последние годы все чаще стали обсуждаться проблемы нового вида документального кино, рожденного на телевидении. В связи с этим много говорится о его специфике и возможностях. В этой статье автор — оператор-документалист, работающий на телевидении,— рассматривает некоторые аспекты технологии и методологии, связанные с эстетикой современного документального телекино. Статья печатается в порядке обсуждения.

Когда в кинотеатре смотришь старую хронику — всегда испытываешь волнение. Многих она волнует больше, чем художественный фильм с самым острым сюжетом. Очевидно, поэтому вот уже много лет подряд во всех странах мира пользуются таким успехом фильмы, смонтированные из хроникальных материалов. Кадры старой кинохроники, по моему глубокому убеждению, дают зрителю для понимания эпохи не меньше, а иногда и больше, чем литература, живопись и даже история и социология. Ведь кинематографическое изображение по природе своей благодаря динамике, фактурности, материальности среды и людей обладает огромной убедительностью, достоверностью. Каждый архивный кинокадр — это документ своего времени, зримый, вещный, обладающий особыми психологическими и эстетическими качествами достоверности. Кинокадр — это более убедительный документ, чем фотография, которая до некоторых пор считалась наиболее веским и неопровержимым носителем подлинности.

Так как же мы должны стремиться наблюдать жизнь, фиксировать наши наблюдения на пленку! До недавнего времени из-за отсутствия портативной синхронной аппаратуры документальный кинематограф мог показывать скорее мир физический, чем мир духовный. Представление о духовном мире человека на экране создавалось искусным монтажом, дикторским текстом, доподнялось музыкой, шумами. И несмотря на то, что было много удачных картин, все-таки это представление было в достаточной мере субъективным, созданным воображением авторов фильма. Сейчас, когда появилась синхронная аппаратура, позволяющая оператору снимать в самых разных местах, причем часто оставаясь незаметным для объекта съемки, появилась возможность воссоздавать на экране объективную реальность. Представление о себе, о своих мыслях, стремлениях, сомнениях создает сам говорящий, размышляющий человек.

Сейчас мы можем поведать то, что до некоторых пор было под силу, пожалуй, только литературе: в большей степени, чем это удавалось прежде, войти во внутренний мир человека, раскрыть зримо и неподдельно духовную жизнь нашего современника. Это поможет осмыслить настоящее, понять прошлое, заглянуть в будущее.

Еще в 20-е годы, когда документальное кино делало свои первые шаги, кинематографисты мечтали о совершенной технике, которая позволила бы снимать в любых условиях. Помните, что писал Дзига Вертов в 1926 году? «Нам совершенно не нужны ни огромные ателье, ни грандиозные декорации, так же как не нужны «грандиозные» кинорежиссеры, «великие» ар-

тисты и «изумительные» фотогеничные женщины. Зато нам необходимы:

1. Быстрые средства передвижения.
2. Повышенной чувствительности пленки.
3. Легонькие ручные аппараты.
4. Такие же легкие осветительные приборы.
5. Штат молниеносных кинорепортеров.
6. Армия киноков-наблюдателей»*.

В 1934 году, когда звук только входил в кинематограф, Вертов, анализируя работу над фильмом «Три песни о Ленине», писал: «Оказалось, что у нас нет возможности снимать звук и делать синхронные съемки в любом месте... Снимать людей в деревне, в поле, в естественных условиях, следить за их поведением было технически невозможным. Это препятствие я сразу определил как г л а в н о е и во всех своих докладных записках основным пунктом ставил создание такой кинопередвижки, которая давала бы возможность снимать синхронно в любом месте, в любое время...»** (разрядка моя. — *М. Г.*).

Мечтам Вертова суждено было сбыться только в начале 60-х годов. И в немалой степени этому способствовало быстрое развитие телевидения во всем мире. Ведь в основном именно благодаря телевидению широкое развитие получила киносъемка на 16-*мм* пленку. Появились прекрасные узкопленочные кинокамеры — малогабаритные, почти бесшумно работающие, синхронные... Были выпущены легкие магнитофоны для синхронной записи звука, появились высокочувствительные пленки, портативная осветительная аппаратура.

С приходом звука как активного художественного средства перед документалистами открылись огромные, небывалые возможности. Живая реальность получила широкий доступ на экран. Наблюдать жизнь в ее естественном течении, анализировать, исследовать ее, создавать у зрителя целостное, объективное и целенаправленное представление о той проблеме, которой они посвятили свой фильм из материала самой жизни, — в этом увидели документалисты основную привлекательность последних технических достижений.

В нашей печати кинематографисты и журналисты много спорят о скрытой камере, обсуждают ее достоинства и недостатки. Меньше пишут о репортажных методах наблюдения в документальном кино. Многие считают неэтичным снимать «скрытой камерой» человека, ничего не подозревающего о том, что он является объектом наблюдения посторонних людей, относят это к проявлению любопытства или нескромности со стороны кинематографистов.

Не будем обсуждать этическую сторону этого вопроса — очевидно, единственным критерием этики в данном случае являются талант, такт и вкус авторов фильма.

В «Боевом уставе киноков» (1924) Вертов писал: «Общее указание для всех приемов: киноаппарат-невидимка.

1. Съемка врасплох — старое военное правило: глазомер, быстрота, натиск.
2. Съемка с открытого наблюдательного пункта, подготовленного киноками-наблюдателями. Выдержка, спокойствие, в удобный момент — мгновенное нападение.
3. Съемка со скрытого наблюдательного пункта. Терпение и абсолютное внимание.
4. Съемка при естественном отвлечении внимания снимаемых.
5. Съемка при искусственном отвлечении внимания снимаемых.
6. Съемка на расстоянии.
7. Съемка с движения.
8. Съемка сверху»*.

Вертовский «киноаппарат-невидимка» есть ни что иное, как скрытая камера, а если расшифровать все варианты съемки «киноаппаратом-невидимкой», предложенные Вертовым, то мы можем сказать, что скрытая камера — это не всегда просто физически спрятанная от снимаемого объекта камера, а камера забытая, незаметная, привычная и т. д. Точнее, по-моему, было бы назвать ее «камера-наблюдатель», как это делает Ричард Ликок, — такое определение наиболее точно характеризует взаимоотношения кинематографистов

* Дзига Вертов. Статьи. Дневники. Замыслы. М., «Искусство», 1966, стр. 99.
** Там же, стр. 193.

* Дзига Вертов. Статьи. Дневники. Замыслы, стр. 164.

с жизненной реальностью в момент съемки. Точнее еще и потому, что скрытая камера — это лишь один из способов фиксации действительности, причем способов скорее технологических, чем эстетических, в то время как «камера-наблюдатель», или метод съемки кинонаблюдением, характеризует подход кинематографиста к реальности, прием ее раскрытия, пришедший на смену уходящим в прошлое методам организации и инсценировки жизни в документальном кино.

Несмотря на то, что само слово «наблюдатель» предполагает некоторую изначальную пассивность отношения к действительности, фильм, снятый методом наблюдения, может и должен быть активным, поднимать и раскрывать самые животрепещущие проблемы современности. Кинематографисты, работающие этим методом, не хотят выдумывать, конструировать жизнь, они хотят ее наблюдать. Они хотят передавать ее такой, какой они ее видят. Они хотят, чтобы именно такой ее увидели другие. Ведь наша жизнь столь многообразна, переполнена событиями, драматична, что нет нужды ее искусственно организовывать и придумывать. Надо просто уметь наблюдать, выбирать из нее характерное, значительное, удивительное и повседневное. Конечно же, при этом все зависит от авторов фильма, от их взгляда на окружающую действительность. Если это взгляд добрый, благожелательный, оптимистический — значит они покажут жизнь по-доброму, благожелательно и оптимистически. Перефразируя слова Вл. Саппака, написанные им о работниках телевидения, можно сказать, что «задача всякого режиссера и оператора состоит в том, чтобы разгадать каждого человека, который попал в орбиту его внимания».

●

Метод длительного кинонаблюдения был применен мною в фильмах «Хирург Вишневский» — о выдающемся советском хирурге и ученом А. А. Вишневском (режиссер И. Хомский), «Спрашивайте, мальчики» — об учениках и педагогах физико-математической школы-интерната в Москве (режиссер Р. Визитей), «Раиса Немчинская — артистка цирка» (режиссер М. Голдовская) и «Юрий Завадский» — о народном артисте СССР, главном режиссере Театра имени Моссовета Ю. А. Завадском (режиссер М. Голдовская).

Для того чтобы иметь возможность наблюдать жизнь, не нарушая ее обычного течения, необходимо стать незаметным для тех, кого снимаешь, — ведь перед камерой любой человек испытывает неловкость, начинает вести себя неестественно. Есть много разных способов сделаться незаметным. Можно замаскировать камеру так, чтобы она оставалась вне поля зрения тех, кого снимаешь. Можно долгое время находиться среди будущих героев фильма, и они сами перестанут обращать внимание на камеру и оператора, — собственно, в этом и заключается существо метода длительного кинонаблюдения. Члены съемочной группы становятся чем-то вроде неотъемлемой части снимаемого коллектива. Вначале их присутствие вызывает любопытство, потом — легкое раздражение (опять они здесь!), и наконец о них забывают. Вот тут-то и начинается самая горячая работа*.

Очень важно в съемках методом длительного наблюдения иметь соответствующую аппаратуру: легкую подвижную синхронную камеру с трансфокатором, меняющим фокусное расстояние. Современные синхронные 16-*мм* кинокамеры обеспечивают возможность монтажно снимать целые эпизоды; не выключая аппаратов, плавно переходить с одной крупности на другую; акцентировать внимание зрителя на детали или, наоборот, отъезжая на общий план и вводя его в атмосферу снимаемого события. Ведь во время съемки эпизодов таким методом главное — не режиссировать, а наблюдать. В итоге именно от оператора, его умения видеть, наблюдать, чувствовать происходящее и, конечно, от мастерства и ощущения материала режиссером при монтаже, зависит то, ч т о и как увидит на экране

* Кстати, в связи с этим обстоятельством, на мой взгляд, пришло время организаторам кинопроизводства пересмотреть существующие нормы на сроки съемочного периода и лимиты кино- и магнитной пленки.

зритель. (Однако следует тут же заметить, что съемка на узкую пленку при существующей сейчас технологической цепочке пока не сулит хорошего фотографического качества изображения.)

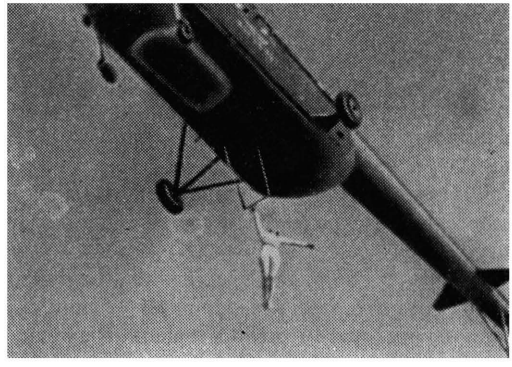
Метод длительного кинонаблюдения потребовал от нас пересмотра методики и технологии освещения объекта съемки. В хронике и в документальном кино обычно применяется обильное искусственное освещение. Еще и сейчас многие считают, что если оператор не высветил энным количеством приборов объект съемки, будь то общий или крупный план, не поставил контровой свет и тем самым не отбил от фона сюжетно важную часть кадра, не высветил второй план и не создал тональную перспективу и т. д., — это значит, что оператор не умеет работать со светом.

Мы все еще часто не доверяем глазу и пленке: кажется, что чем тщательнее высветить объект, тем более выразительным будет изображение. Но при этом мы иногда забываем, что эффект освещения, которого мы добиваемся на пленке, подчас имеет мало общего с реальностью, с реальным эффектом.

Искусственный свет, какой бы умелой рукой он ни был поставлен, не создает того ощущения правды обстановки и происходящего, какое создает естественный свет. Естественный источник — дневной, солнечный свет — дает на лицах и предметах такие едва различимые глазом световые нюансы, которые хотя и не в точности передаются пленкой, все же создают удивительное световое правдоподобие, рождающее ощущение правды происходящего на экране.

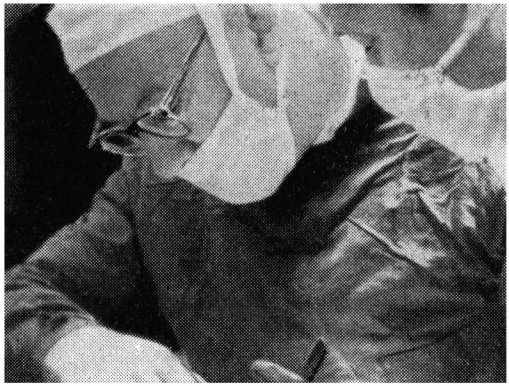
Осветительная аппаратура громоздка и тяжела. Всегда уходит много времени на ее подключение. Работа приборов на съемочной площадке требует присутствия минимум двух-трех осветителей. Посторонний, непривычный искусственный свет, слепящий и выделяющий много тепла, присутствие незнакомых людей всегда нарушают естественность поведения людей, которых снимаешь. Прав Ричард Ликок, который считает, что в момент съемки помещение, в котором установлена синхронная съемочная, звукозаписывающая и осветительная аппаратура, очень напоминает «камеру пыток». Человек, которого снимают в таких условиях, совершенно теряет естественность, невольно начинает наигрывать или, наоборот, зажиматься — в зависимости от своего характера.

«Раиса Немчинская — артистка цирка»



Метод наблюдения становится возможным лишь в том случае, если за камерой находится только оператор и, в крайнем случае, еще и режиссер — так сказать, один на один с объектом съемки. И оператор и режиссер должны сжиться с обстановкой, стать незаметными, не привлекать к себе внимания.

Потому-то мы и решили попробовать совершенно отказаться от искусственного света и ограничиться лишь незначительной подсветкой, исходящей от отраженного света, там,



«Хирург Вишневский»

где без нее нельзя было обойтись. Подсветка такого рода почти не мешает тем, кого снимаешь: не слепит глаза, не меняет характер освещения, обычный для того помещения, в котором идет съемка. Отраженный свет выполняет чисто служебную функцию экспозиционного света, не разрушает световую достоверность.

Для фильма «Раиса Немчинская — артистка цирка» мы задолго до начала съемок оборудовали своим светом малоосвещенные помещения, где нам предстояло снимать нашу героиню, и к началу съемочного периода все участники съемок настолько привыкли к новым условиям освещения, что не чувствовали от этого никакой неловкости.

Таким образом, отказ от искусственного освещения значительно расширил нам географию съемочных площадок, сократил время подготовки помещений к съемке и, что самое главное, не мешал нашим героям.

Все сказанное выше о преимуществах съемки без использования искусственного света, конечно, имеет отношение только к работе методом наблюдения. Ведь далеко не всегда и совсем не при любых условиях и обстоятельствах съемки надо отказываться от освещения. Все зависит от материала, от сюжета. В фильме Ю. Белянкина о С. Коненкове, например, тщательно высвечена скульптура — это эффектное, художественное освещение выявляет объем, рисует формы, создает настроение, помогает донести мысль. Или в фильмах «Завод» и «Смена» В. Лисаковича и Н. Кепко прекрасно высвечены общие планы и детали цехов Ленинградского металлического завода, что создает ощущение масштабности и значительности происходящего на экране.

При съемке методом наблюдения самое главное — схватить суть события, бережно донести до зрителя его атмосферу, сохранить монтажно его последовательность. Поэтому так важно умение и желание оператора, который в момент съемки неизбежно принимает на себя функции режиссера, наблюдать, слушать и чувствовать то, что происходит в кадре. Он должен стать духовным соучастником происходящего. Когда оператор «в материале» — он схватит именно существо события. И это потребует от него огромного напряжения всех моральных и физических сил. Не пропустить ни одного произнесенного слова, ни одного жеста, ни на секунду не потерять нить разговора, стараться разобраться в сути вопроса, обсуждаемого героями. Поэтому метод наблюдения требует большой временной протяженности съемочного периода — важно добиться не только того, чтобы герои фильма привыкли к присутствию съемочной группы, но и того, чтобы члены группы сами стали достаточно эрудированными в делах данного коллектива, вжились в его проблемы и нужды, радости и беды. К этому стремились мы, когда снимали своих героев.

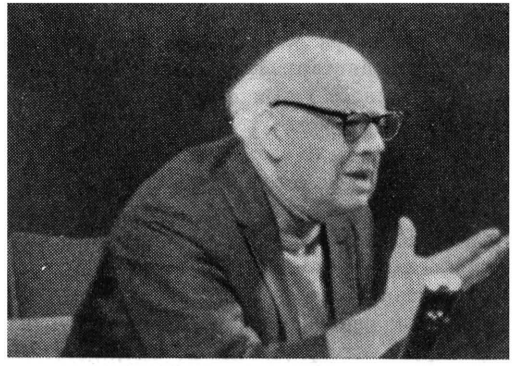
Самое большое достижение современного документального кино — это возможность показать на экране человека мыслящего в момент, когда он говорит, спорит, слушает. Часто во время съемки мне приходила в голову одна и та же мысль: никакой актер, даже самый талантливый, не сможет вести себя перед камерой так, как ведет себя человек, не подозревающий, что его снимают. «Жизнь талантливее, чем я», — правильно заметил кто-то из наших журналистов.

Интересно показать человека крупно — думающего, размышляющего, сомневающегося,

так, чтобы зритель мог следить за его жестами, мимикой, выражением глаз. Поэтому нам казалось, что крупный план — это наиболее выразительный прием съемки. Конечно, мы снимали не только крупные планы: ведь общие и средние планы тоже необходимы — они вводят зрителя в атмосферу происходящего, создают некоторое представление об отношениях между собеседниками. Но мы старались долго не задерживаться на общем плане, тем более что трансфокатор всегда давал нам возможность, не прерывая съемки, менять крупность планов. Наблюдая за жизнью человека во времени, мы имеем возможность, выбрав интересный по действию или состоянию момент, выявить некоторые черты его характера, и часто на таком, даже немом плане рассказать об этом человеке больше, чем он может сделать это сам, говоря в камеру и зная, что его снимают.

Оператор игрового кино часто делает на бумаге зарисовки будущих кадров. Такая практика имеет место иногда и в документальном кино. Кадры придумываются абстрактно, вне материала. Просто хочется создать именно такую композицию, именно так высветить фон, именно так создать графику линий. И вот, исходя из своего идеального представления о кадре, на съемочной площадке иногда пытаешься втиснуть живой отрезок жизни в этот механический обрез кадра. Снимая методом наблюдения, мы отказались от такого способа работы над композицией кадра. Мне кажется, что оператор должен думать прежде всего не о красоте кадра, не о том, как распределить свет и тон внутри кадра, а о том, чтобы донести суть происходящего и его атмосферу. Понятно, что в этом случае построение кадра, его графическая и тональная организация происходят одномоментно с самим процессом съемки, а его композиция, его выразительность станут выражением профессионализма, вкуса оператора, его ощущения материала.

Поскольку при работе методом наблюдения всегда возможны самые неожиданные перемещения героев на «съемочной площадке» (иногда и за ее пределы), которые предугадать заранее нельзя, мы старались не заключать развертывающееся перед нами действие в жесткие границы кадра, а строить композиции подвижные, разомкнутые с внутрикадровым монтажом. При этом мы почти не снимали коротких планов, чтобы не прерывать действие, то есть не разрушать достоверность происходящего своим вмешательством. Гораздо рациональнее и удобнее осуществлять монтаж сцены прямо в момент съемки — делать необходимые укрупнения, чтобы акцентировать внимание зрителя на особо важных и выразительных, с нашей точки зрения, моментах. Это ведь и есть внутрикадровый монтаж. При таком приеме работы над композицией кадра режиссеру не приходится при монтаже склеивать эпизоды из мелких кусков, что, на наш взгляд, дает совершенно иное ощущение достоверности течения жизни во времени на экране.



«Юрий Завадский»

В «Хирурге Вишневском», например, есть эпизод разговора Александра Александровича со старой санитаркой. Действие происходит в перевязочной. Герои сидят по обе стороны стола в полупрофиль к камере. Эпизод начинается с общего плана, который дает зрителю представление о месте действия, затем следует наезд на крупный план Вишневского, после чего — панорама на крупный план Клавдии Тимофеевны, потом опять — на крупный план Вишневского, потом опять на крупный план санитарки; неожиданно она встает, подходит к столу, и камера, следя за ней, отъезжает опять до общего плана. После просмотра фильма мне часто задавали один и тот же вопрос: почему не вырезана длинная панорама по белой стене, разделяющей Вишневского и санитарку, и не вставлена вместо нее какая-нибудь перебивка, пузырек с лекарством или какой-нибудь хирургический инструмент, например. Ведь пустая белая стена в кадре, проходящая перед взором зрителя в течение нескольких секунд, невыразительна. Но мне кажется, что мы правильно сделали, не разрезав эту сцену. То, что разговор, очень важный для смысла фильма, непрерывный, естественный, п о д л и н н ы й, дает для понимания характеров и жизненных путей обоих наших героев больше, чем монтаж любых кадров или фотографий, иллюстрирующих их биографии.

И, наконец, еще об одной проблеме, с которой нам пришлось сталкиваться ежедневно, ежечасно. Это проблема синхронной записи звука. Мы работаем сейчас на хорошей звукозаписывающей аппаратуре — магнитофоне «Награ», который считается одним из лучших, используемых в кинематографе. Но микрофоны, связанные кабелем с магнитофоном, — узконаправленные и кардиоидные — имеют ограниченный радиус действия. Если во время съемки человек поворачивается спиной к микрофону или удаляется от него даже на незначительное расстояние, его речь записывается нечетко и меняется тембральная характеристика голоса. Практически мы можем чисто записывать звук лишь тогда, когда наши герои неподвижны по отношению к микрофону. Это сильно ограничивает возможности метода кинонаблюдения. Из-за этого обстоятельства мы лишились многих интересных эпизодов.

Первое время нам казалось сложным маскировать микрофоны. Ведь их надо скрыть не только от камеры, то есть от зрителей, но и от самих героев картины. Если зритель видит микрофоны — эти «белые нитки» кинематографистов, он сразу отвлекается от содержания фильма и в его сознании происходит психологически вполне оправданный процесс «отчуждения» кинематографической реальности от реальной действительности. Если же их видят герои фильма, они не могут освободиться от сознания того, что каждое слово услышано звукооператором и зафиксировано навечно на магнитной ленте, и это чувство сковывает их мысли и действия. Постепенно мы научились прятать микрофоны: то в настольной лампе, то в пепельнице или коробке, а то и просто набрасывали на них бумагу или легкую ткань. В общем, пытались сделать их неотъемлемой частью обстановки. Конечно, инженеры и кинотехники значительно облегчили бы процесс синхронной съемки и записи звука, если наладили бы производство миниатюрных и чувствительных радиомикрофонов.

●

Не вызывает никакого сомнения, что метод длительного кинонаблюдения далеко не единственно возможный способ съемки документальных фильмов. И, конечно же, использование его не всегда позволяет создать хорошую картину, многогранно и убедительно раскрыть тему. Ведь всегда главное — это то, что хотят сказать своим фильмом его авторы, а уж средства раскрытия этого содержания выбираются в соответствии с их мироощущением, художественными пристрастиями и, наконец, диктуются самим жизненным материалом.

В последние годы мне удалось посмотреть несколько фильмов, снятых на разных киностудиях, а также на телевидении целиком или частично методом кинонаблюдения. Среди них есть очень интересные и принципиальные работы. И, безусловно, они свидетельствуют о том, что возможности этого метода неисчерпаемы, как неисчерпаема сама жизнь.

Николай Симонов, сверстник века

С. Цимбал

У истоков любой большой творческой жизни всегда остается что-то необъясненное и необъяснимое, как будто бы навсегда укрывшееся в самых недрах души художника. Тайны эти неотвязно влекут к себе, и чем значительнее творческие создания художника, тем сильнее хочется их разгадать. Так важно понять, когда и как сделал он свое первое и решающее движение кистью или произнес первое, потрясшее зрителей слово. Важно для того, чтобы в сознании своем связать воедино его прошлое и настоящее, его юность и его зрелость, его пробы и его свершения.

Биография Николая Симонова могла бы в этом смысле озадачить уже тем, что в искусстве он родился сначала как живописец, а уж после как мастер сцены. Стены его квартиры увешаны созданными им полотнами. И не так-то просто, вглядываясь в них, внимательно рассматривая портреты и пейзажи, картины исторического и обостренно-психологического содержания, плоды умиротворенного созерцания и мятежных размышлений, увидеть, где именно пересекаются пути актера и живописца, где они сливаются в один — единственный и неделимый — путь напряженного творческого поиска.

Его артистическая жизнь начиналась необычно. Признание он получил сравнительно быстро, но его, актера с необыкновенно ярким индивидуальным складом, на первых порах никак не могли разгадать режиссеры. Любовались его поразительной фактурой, совершенством, с которым изваяла природа его голову и сформировала его осанку, и наряду с этим проходили мимо его напряженной внутренней актерской пытливости, тяготения к нерешенному, невыраженному, требующему смелого и самостоятельного постижения. Сразу же по его появлении возникли споры о том, романтический ли он актер или, может, напротив, тот, кого называли в старину «рубашечный герой» — эдакий увалень с беспокойно вьющимися кудрями, человек бесшабашной и отчаянной души.

Многие из первых ролей Симонова были первооткрытием и в сфере художественной и в сфере идейно-нравственной. Для этого были особые причины.

Подозревал он сам об этом или нет, но, играя Никиту Вершинина в «Бронепоезде», или Павла в «Виринее», или Мехоношева в «Конце Криворыльска», он как бы моделировал нового человека на сцене, создавал первое представление о том, каков он — герой наступившей революционной эры. Сейчас, спустя почти полвека, можно сказать, не боясь преувеличения, что иные из первых симоновских выходов на сцену были истинными праздниками узнавания нового героя, важными этапами утверждения этого героя в рождающемся мире.

Новый человек деловито и сосредоточенно всматривался в жизнь, которую ему предстояло строить и обновлять. И вместе с ним только что родившийся актер напряженно

прислушивался к дыханию зрительного зала в надежде разгадать его мысли и чаяния. Решительное вторжение во внутренний мир современника было для актера продвижением к творческой зрелости, к образам, исполненным высокого трагического воодушевления или сознания выстраданной внутренней правоты. Не один раз впоследствии вспомнит Н. Симонов о первых годах своей артистической жизни, вспомнит, когда достигнет вершин, когда станет искушенным и зрелым мастером, вступившим в пору самых великих своих постижений.

Мне посчастливилось. Я помню Симонова еще совсем молодым. Уже тогда было в нем многое из того, что впоследствии сделало его великим актером. Это прежде всего голос — в нем уже как бы самой природой были заложены все значения, все оттенки и весь драматизм тех бесчисленных слов, какие когда-либо ему придется произнести в сотнях спектаклей и фильмов. Голос, который уже в силу одной своей неповторимости не подчиняется законам придирчивой житейской «естественности» и диктуемым ею требованиям внутренней нюансировки. Голос, который вырывается из души актера, чтобы огненным потоком обрушиться на зрителей.

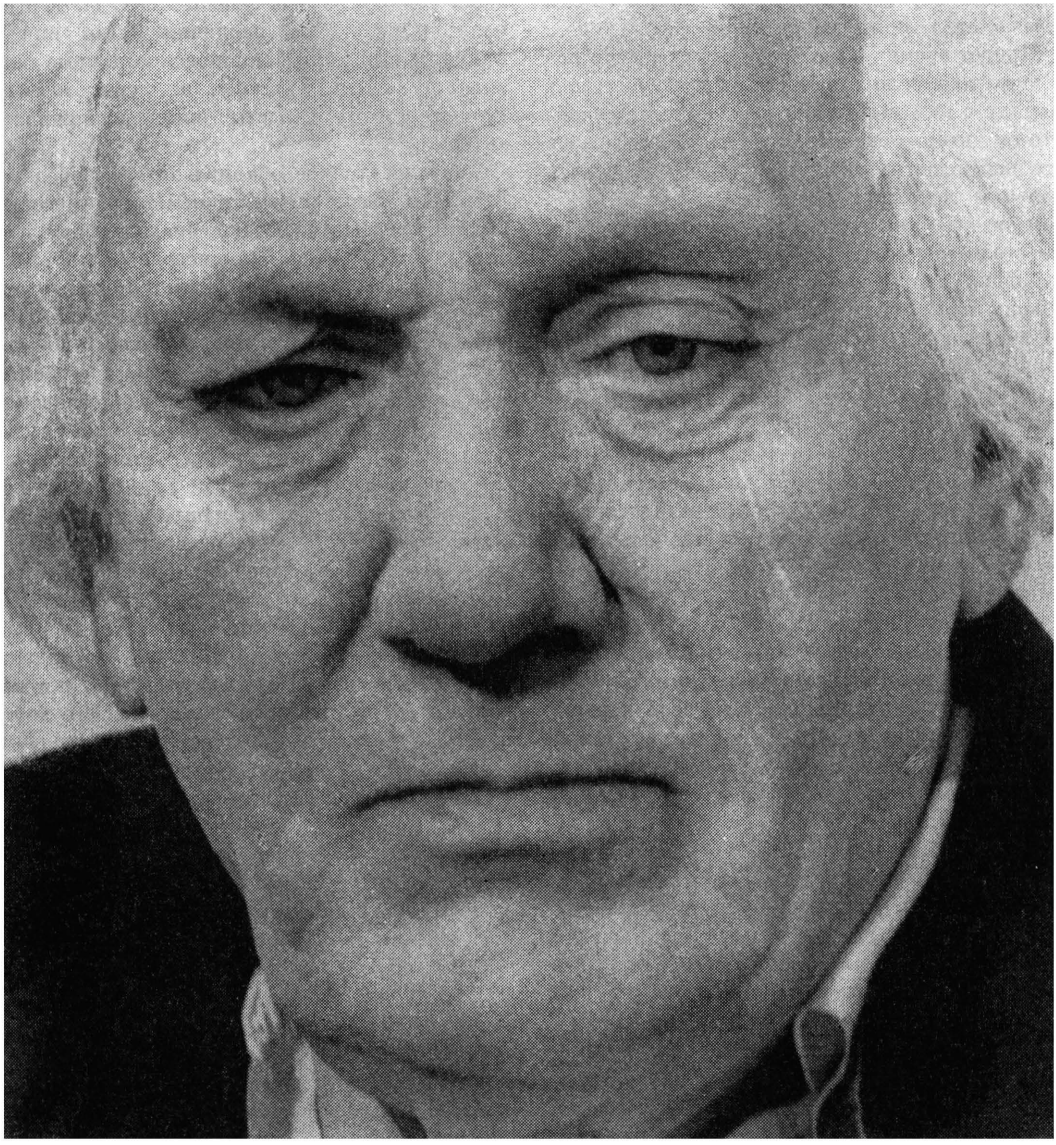
Можно подумать, что Николай Симонов один знал заранее, в какое мгновение его сценической жизни все, что в нем накопилось, вся энергия, которая внутри его сжалась с такой почти свирепой силой, вырвется наружу. Вырвется и выразит все, что жило и прежде в нашем сознании и воображении, но только благодаря его г о л о с у, его т а л а н т у, его л и ч н о с т и стало потрясшей нас реальностью. В этом, вероятно, как раз и заключается волшебство истинного актерского дарования. Оно обогащает нас не обязательно чем-то таким, чего раньше не существовало, а чаще всего тем, что уже давным-давно живет в непосредственной близости от нас или в нас самих. До поры до времени оно не замечается или игнорируется нами и только благодаря могучему актерскому прозрению и актерской подсказке окончательно входит в круг наших жизненных представлений.

Молодого, только что пришедшего в театр актера пробовали в разных ролях, но одной из самых примечательных его работ той давней поры была работа над ролью прорицателя Тиресия из «Царя Эдипа». Зрители совсем еще тогда не знали Симонова, голоса его не слышали. Его возраст трудно было угадать под обликом вещего слепца. Но когда Тиресий заговорил, когда зазвенели, словно сыгранные на каком-то неведомом музыкальном инструменте, его пророческие речи, зрительный зал понял, что встретился в искусстве с чем-то действительно новым и значительным. Многое было еще несовершенно в симоновском Тиресии, и это было с педантизмом отмечено некоторыми из первых писавших о Симонове критиков. Не всюду были поняты и достаточно точно переданы актером стихи Софокла. Иногда ломался во взбудораженном ритме актерской речи их размер или возникали неожиданные интонационные прозаизмы. Но было зато нечто другое, более редкое, чем точное чтение стихов: истинное и всепобеждающее актерское воодушевление, поразительный «нерв», та степень отдачи роли, что в конечном счете искупает даже речевые промахи и интонационные ошибки, которые, как известно, прощать вовсе не следует. Даже самых придирчивых своих судей Симонов заставлял обратиться от эстетической арифметики к эстетической алгебре.

Симонов заявил о себе как личность, которой в искусстве должно и будет принадлежать свое особое место, он отдал своим героям учащенное дыхание, свою собственную сложность и собственную цельность. Вероятно, именно этим необыкновенно заразительным внутренним подъемом покорял он в таких ролях, как комкор Мехоношев из «Конца Криворыльска» или Павел Берест из «Платона Кречета».

Его героями были люди, уверенные в своей социальной правоте, плоть от плоти нового мира, полные душевного здоровья. Именно поэтому тот душевный подъем, с которым рисовал их Симонов, с такой силой передавался в зрительный зал и охватывал его.

Все дело было в том, что актеру и создавае-



мой им атмосфере сценического воодушевления поверили. Ненаигранное и живое это воодушевление, торжество духа, с которым сталкивал зрителей Симонов, вообще не могли бы возникнуть, если бы не таились они в актерской личности, в ее сокровенных глубинах. Самая великая и плодотворная из тайн актерского искусства — это вовсе не тайна достигнутого актером мастерства, ошеломляющего умения, виртуозности. В искусстве актера умение не обнаруживать свое мастерство и создавать впечатление, что оно

в данном случае якобы вовсе и не требуется, обычно едва ли не наиболее притягательно.

Придет время — и о Симонове скажут, имея в виду то и дело охватывающий его подъем и наряду с ним неизбежно наступающие спады, что он актер «мочаловского склада», что душа его побеждает в творчестве его разум, и так далее и тому подобное. Любопытно, что он сам ни разу не согласится с этим. В своих не столь уж частых печатных и устных выступлениях он будет повторять, что актерскую голову надо держать в прохладе понимания и анализа, что без них ломаного гроша не стоит самая доподлинная актерская эмоциональность. В статье «О творчестве актера», написанной почти тридцать пять лет назад, он подчеркивал, что «процессу оформления сценических переживаний должна предшествовать мысль актера» и что «сознание непрерывно контролирует весь процесс рождения образа». При всем этом он считал уместным вспомнить слова Муне Сюлли, который заметил однажды, что сценический образ представляет собой «известную комбинацию между характером роли и характером самого актера». Мысль эта, вероятно, по сути своей верная, но в биографии самого Симонова и прежде всего в его кинематографической биографии сработавшая не совсем точно.

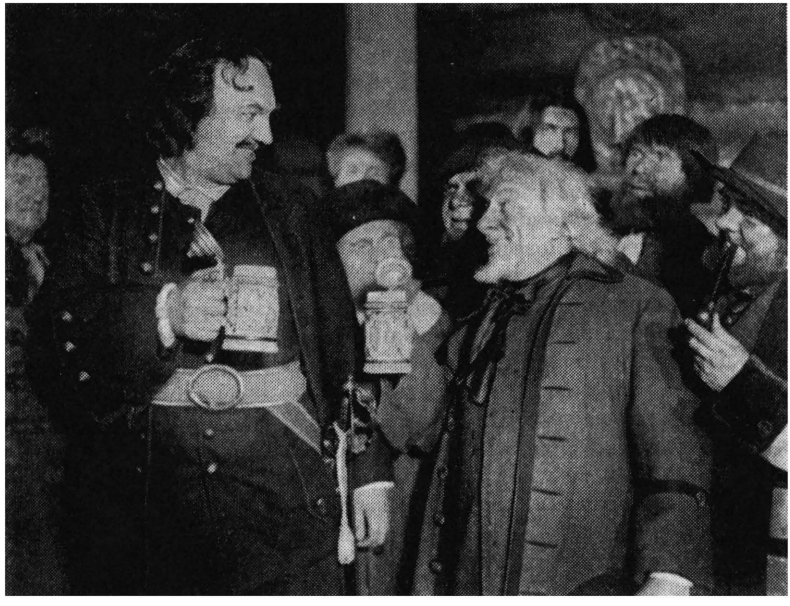
Кинематографическая биография Симонова началась почти одновременно с началом его работы в театре. Внимание кинорежиссеров не могли не привлечь великолепные внешние данные артиста, его прекрасная богатырская стать, скульптурная законченность всего его облика. Однако в их представлении «известная комбинация» между данными актера и данными, требуемыми героям задумывавшихся немых картин, до крайности упростилась. Немалое значение имела при этом и сама поэтика немого кинематографа, в которой мгновенно действующая выразительность актерского лица и красноречивость актерской пластики занимали далеко не последнее место. Как бы там ни было, Симонов понадобился в целой серии картин, поставленных во второй половине двадцатых годов. Тут были рабочие, партизаны, надменные аристократы, люди разных эпох и разного склада; в этих ролях — сколь ни различны были они — приметные внешние симоновские данные оказывались очень уместны, но, увы, мешали режиссерам разглядеть иные возможности актера.

Конечно, личное обаяние актера передавалось его безмолвным кинематографическим героям, угадывалась душевная широта и в сыгранном им юном Ломоносове («Сын рыбака»), и в созданном им сложном характере «человека-легенды», блестящего отважного офицера, польского партизана, народного вожака Кастуся Калиновского. И здесь и в ролях красавца обольстителя Сергея из лесковской «Леди Макбет Мценского уезда» или бесшабашного волжского грузчика Артема из экранизированного рассказа М. Горького «Каин и Артем» он продемонстрировал искусство острых психологических превращений, достигаемых гримом и пластикой. Но все это было далеко от того, что мог делать Симонов.

Возникла парадоксальная ситуация — на экране великолепные симоновские данные не помогали самоопределению актера, а в немалой степени препятствовали ему. Его внутренний потенциал, тяготение к многоплановому и напряженному драматизму, артистическая жажда психологических открытий сталкивались с прямолинейностью задач, которые ставил перед ним немой кинематограф. Вынужденный молчать на экране, он лишался одного из самых великих своих преимуществ, позволявших ему впоследствии достигать такой поразительной объемности в ролях, в которых слишком активная и потому слишком заметная пластика могла бы показаться нарочитой и нескромной. Но как бы ощутимо ни было в этом отношении безмолвие тогдашнего кинематографа, оно тоже не исчерпывало вопроса. Главное заключалось в том, что Симонов ждал с в о е й роли, своей по самому большому счету.

В тридцатых годах, когда Великий Немой наконец заговорил, Симонов снялся в «Чапаеве» в роли Жихарева и в «Горячих денечках» в роли Белоконя. Роли эти мало что в фильмах определяли и притом оставались

«Петр I». Петр —Н. Симонов



на периферии подлинных актерских интересов Симонова. Здесь тоже, как и в давних немых картинах, в большей степени работала его актерская фактура, нежели он сам. Обе эти работы не имели сколько-нибудь самостоятельного значения и, разумеется, не давали Симонову возможности сказать свое и по-своему.

В театре к этому времени (речь идет о середине тридцатых годов) он уже добрался до роли Бориса Годунова, репертуарный диапазон его значительно расширился, а в кинематографе его истинное положение еще никак не определилось. Но внезапные перемены и превращения в искусстве происходят ничуть не реже, чем в жизни. Пройдет немного лет, и Симонов достигнет одной из кульминаций всей своей артистической биографии. Режиссер Владимир Петров великолепно снимет его в своем двухсерийном «Петре I», и в кадрах этой картины он поднимется — в буквальном и переносном смысле — во весь свой актерский рост, заговорит во весь свой голос.

Сила образа, созданного Симоновым, была в том, что из самой его сути, из пластической и эмоциональной его неповторимости возникала одновременно и его внутренняя и его историческая правота. Субъективное и объективное не разлучались друг с другом, а удостоверяли друг друга, актер нашел опору для существования в характере и слился с ним; его Петр стал думать, волноваться, протестовать и просто жить именно этими словами роли, их точной исторической раскраской, пульсирующими в них интонациями. Там, где было достигнуто равновесие между романтической трактовкой образа актером и авторским стремлением передать его живую психологическую многоцветность, исчезали из зрительского поля зрения заранее «запрограммированные» концепции, торжествовала неопровержимая и воинствующая человеческая реальность. Она вырывалась в стихийном величии Петра-полководца на поле полтавского сражения, бушевала в безжалостных наставлениях, которые делались Петром его провинившемуся любимцу Меншикову, звучала трагически сурово в час, когда, потрясенный изменой сына, Петр передавал Алексея на суд и на волю «господ-сената». «Судите и приговорите и быть посему». В напряженно-вибрирующем, или громоподобном, или неожиданно согретом непринужденной и доверчивой дружеской усмешкой петровском голосе открывалось величие характера — одновременно цельного и сложного, многоцветного и ослепительно-яркого. В этом, вероятно, и состояла магия симоновской игры.

Заразительно, почти по-мальчишески хохотал Петр — Симонов над оголенной, безбородой физиономией Буйносова; напряженно отворачивался от Меншикова в минуту воинской неудачи — «Не моги смотреть на меня»; с такой болью и надеждой искал в глазах Алексея понимания — «Какие слова мне найти для тебя, зон?»; и с такой суровостью спрашивал его: «Друг ты моим делам или разорителем после моей смерти будешь?»— что казалось, не один, а множество характеров живет в этом человеке. Все это было действительно разным в Петре, и, тем не менее, все это было единой его сутью.

Конечно, мало сказать, что здесь была достигнута поразительная слитность актера с воплощаемым им образом. История театра и история кинематографа знают немало примеров подобной слитности. Было здесь нечто большее и редкое. Создать исторически верный образ Петра на экране можно было, только п р а в д и в о показав его и с к л ю ч и т е л ь н о с т ь. Именно в этом была вся суть задачи. В Петре следовало разглядеть и воплотить ошеломляющую человеческую незаурядность и вместе с тем показать, что в самой незаурядности этой замешаны и многие весьма обычные и даже знакомые человеческие черты. Если бы Симонов не нашел эти черты — ребяческую импульсивность, или наивную восторженность, или непосредственную и счастливую способность удивляться; Петр его наверняка оказался бы однолинейным и поверхностно заданным. Этой заданности почти не было в характере, созданном в фильме. Человеческая исключительность «чудотворного строителя», личности единственной и по исторической своей сути неповто-

римой, удостоверялась в образе, созданном Симоновым, необыкновенно заразительным душевным подъемом и энергией, придававшими особую значительность всему, что происходило вокруг. С таким подъемом и с такой энергией выдающиеся люди не только работают и выступают в критические моменты своей деятельности, но и живут ежечасно и ежеминутно. Вдохновенными были и «петровская» улыбка, которая то и дело озаряла его лицо, и молнии, сверкавшие в его глазах в минуты внезапного бешенства, его восторженные возгласы на поле битвы и слова горького отцовского укора в объяснениях с сыном.

Тут неразделимыми оказывались исключительность и естественность, естественность и патетика. Приподнятость тона, непроизвольно возникавшая в речах симоновского Петра, связывалась в нашем восприятии не с речевой манерой актера, а с его позицией, с его отношением к миру, с самим способом его существования. Тем самым определилась важнейшая особенность артистической индивидуальности Симонова: романтические краски, которые возникали во многих воплощенных им — особенно в пору его молодости — характерах, рождались не приверженностью его определенной исполнительской школе, а внутренними задачами, которые он перед собой ставил.

Теперь, спустя много лет после того, как была создана картина о Петре, заметнее становятся в ней подчеркнутая концепционность и известная прямолинейность ряда авторских решений. Историческая роль Петра в преобразовании России в ряде эпизодов не столько раскрывалась, сколько иллюстрировалась. И Симонов, следуя за автором и режиссером, отдавался в некоторых эпизодах во власть подобной иллюстративности. При этом объективная историческая прогрессивность превращалась в личную непогрешимость Петра, и если перед зрителями и возникали какие-то слабости царя, то только такие, которые заведомо легко было простить.

Алексей Толстой, автор сценария картины, предвидел потери, связанные с подобной иллюстративностью, и подчеркивал, что Петр должен быть прежде всего живым и многогранным человеком, но не так-то легко было воспользоваться этими авторскими указаниями. Тем важнее отметить необычайную внутреннюю законченность фигуры, созданной Симоновым, даже там, где актер находился во власти беспрекословных и «обжалованию не подлежащих» указаний сценария. Обращаясь к другому исполнителю роли Петра — Я. Малютину (в спектакле б. Александринского театра), Толстой строго предупреждал: «Только одно, только одно: символику — каленым железом». Думаю, что именно в фильме было выполнено это пожелание и в большой степени благодаря тому, что реалистическое, жизнеутверждающее дарование Симонова было глубоко чуждо поверхностной актерской символике.

Роли такого масштаба и значения, как роль Петра, не каждый день достаются актеру — чаще бывает, что они вовсе не достаются. Симонову в этом смысле посчастливилось. В фильме Владимира Петрова он предстал перед зрителем многими гранями своего таланта. Даже в театре, где он выступал регулярно и в очень разных ролях, многие стороны его дарования долгие годы оставались в тени. Между тем на сцене Николай Симонов сыграл уже Бориса Годунова в спектакле, поставленном Б. М. Сушкевичем, попробовал себя в Шекспире («Макбет») и в пьесе Сарду («Фландрия»). Накануне войны он сыграл Лаврецкого в инсценировке «Дворянского гнезда», а вскоре после окончания войны выступил в роли Астрова («Дядя Ваня»). Сделано было много, но почему-то все еще не приходила уверенность, что актер разгадан собою и зрителями и уже сказал свое заветное слово.

После «Петра» нелегко было Симонову продолжить свой труд и в кинематографе. Здесь наступил более или менее объяснимый спад, продолжавшийся сравнительно долго. Собственно говоря, снимался он не так уж редко, но в каждой из ролей, в картинах с поверхностно-романтическим или тусклым бытовым сюжетом, с банальным содержанием, тускнел и он сам, становился роковым образом не по-

хожим на себя, внутренне-обедненным и словно бы... неприкаянным. Только иногда, на короткие мгновения, вспыхивал симоновский огонь в одном-двух словах или в одном-двух движениях — и сразу же, так и не разгоревшись, затухал.

Думаю, что только дважды, в картинах, поставленных уже после войны, зрители могли по-настоящему продолжить свое знакомство с Симоновым. В одном случае это была работа, перешедшая на киноэкран с театральных подмостков — роль Федора Протасова из «Живого трупа», в другом — роль Флягина из лесковского «Очарованного странника» в одноименном телевизионном фильме.

В обеих этих работах (именно поэтому я выделяю их среди многих других) Симонов с удивительной достоверностью, доступной только художникам истинно зрелым и умудренным долгими исканиями, передал неистребимо-человеческое в людях, гонимых судьбой, избитых и израненных ею и, несмотря ни на что, с покоряющей застенчивостью и благородством торжествующих свою высокую нравственную победу. Сказать об актере, что он гуманист, значит, в сущности говоря, ничего не сказать. Истинное актерское искусство всегда гуманно, ибо служит постижению человеческого в человеке, исследованию самой сути человечности как природного дара каждого из людей. Симоновский Протасов вызывает к себе не болезненное, почти жалостливое сочувствие, а восхищение непоколебимым человеческим достоинством. Этот человек горькой и несчастной судьбы благодаря чуду актерского прозрения более всего в о с х и щ а е т и тем, что он в испытаниях своих ничего не растерял из нравственных своих убеждений, и тем, что оказался в подлинном смысле выше своей судьбы.

Объясняясь с Абрезковым или с Карениным, слушая цыганское пение, глядя на Машу печально и ласково и отвечая следователю с презрением и негодованием, он неизменно остается выше всего, что его окружает. Это не показывается, не играется, а возникает естественно из самого существования Протасова — Симонова. Актер не жалеет для своего героя ни одной пяди собственного существа, дарит ему свое достоинство и свое величие, свою поэтическую окрыленность и свою глубокую и неотразимую человеческую естественность. В такой естественности утверждает себя тот духовный демократизм, который как раз и не позволил Протасову примириться с окружающей его ложью.

Этот демократический пафос, восхищение человечностью, где бы она ни возвышала свой голос, возникли в творчестве Симонова, высветленные и удостоверенные его долгим и бескомпромиссным творческим опытом. Как это часто бывает, поиски, которые велись, казалось бы, в разных направлениях, именно теперь, когда за плечами так много найденного и сделанного, обнаружили свою внутреннюю общность. Через Петра, через Астрова, через Протасова шел Симонов к мысли о творческом человеке, рвущем бесстрашно путы эгоизма и потребительства, высвобождающем себя из-под власти лживых нравственных или эстетических догм. Произнося свой приговор над этими догмами, симоновский Сатин как бы ломает глухие стены костылевского подвала и обращается со словами о Человеке далеко за пределы обозначенного в пьесе времени.

Нравственный, психологический переворот в душе Маттиаса Клаузена («Перед заходом солнца») тем страшнее и тем величественнее, что совершается он в душе человека, сформировавшегося и выдвинувшегося в атмосфере исконного бюргерского фарисейства, в среде, в которой жить «по правде» можно было, только отстраняясь от нее или защищаясь собственным превосходством. С поразительной силой показывает Симонов трагедию внезапно рушащихся иллюзий. Крушение всего, что казалось таким прочным и незыблемым, и всего, что в один прекрасный момент обернулось предательством и крахом. В пьесе Гауптмана Маттиас Клаузен погибает. Но в исполнении Николая Симонова, прежде чем погибнуть, Клаузен достигает истинного торжества ненависти и прозрения, победы человеческого над звериным, воплотившимся в его детях.

Пленником и жертвой мертвых правил и чудовищных предубеждений выступает убийца Моцарта Сальери — одно из лучших актерских созданий Николая Симонова. Опоэтизировав в сознании своем мертвую и бесплодную эстетическую догму, Сальери — Симонов менее всего «завистник презренный» — он жертва непоправимого трагического заблуждения. Слепо поверив в некие извечные закономерности в судьбах искусства, он бросается на защиту его от случайностей и произвола. Знаменитый возглас — «что пользы в нем?» — Сальери — Симонов бросает как вызов этому произволу и сам себе представляется в этот момент орудием высшей, хоть и печальной справедливости.

Человек искусства, он уже одним этим безмерно велик. Симоновский Сальери — истинный гений музыкального чутья, понимания, самоотвержения. Слушать музыку так, как слушает он, испытывать потрясение, подобное тому, какое выпадает на его долю, может только истинный избранник. Каждое созвучие моцартовского реквиема, каждый аккорд «Лакримозы» ударяет ему в самое сердце и по логике подлинно трагического развития укрепляет его в страшной решимости.

Сейчас, в дни, когда я пишу эти строки, снимается картина, в которой созданный Симоновым образ Сальери должен будет обрести новую, кинематографическую жизнь. Трудно, разумеется, сказать, в чем выиграет, а в чем проиграет Сальери Симонова после того, как станет еще и созданием кинематографа. Можно только сказать с уверенностью, что в выигрыше окажутся миллионы новых кинематографических зрителей.

Искусство Симонова в подлинном смысле слова народно, и эта народность его получила самое высокое в нашей стране признание — ему, первому из наших театральных и кинематографических актеров, присвоено звание Героя Социалистического Труда. Подобно зрителям прошедших нескольких поколений, новые кинематографические зрители вправе ныне обратиться к замечательному актеру со словами поэта Николая Заболоцкого: «и ты причастен был к сознанью моему». Созданное и постигнутое актером живет и будет жить в духовном опыте новых поколений.

Экранные вести • Экранные вести • Экранные вести

На Одесской киностудии снимается фильм «Оборона» (по сценарию Г. Поженяна), посвященный семидесятитрехдневной обороне Одессы в 1941 году.

Режиссер-постановщик Вадим Лысенко рассказывает:

— Своеобразная стилистика сценария Г. Поженяна, основанная на сплаве документа с художественным образом, должна стать и ключом к стилистике картины.

Актеры создают в ней образы ныне живущих участников обороны, которые в современной документальной части будут сниматься сами (предполагается использование «скрытой камеры»), и эти эпизоды будут монтироваться в стык с игровыми эпизодами прошлого.

Значительность темы мне видится не только в том, что фильм должен рассказать о стойкости и мужестве защитников Одессы, стать своеобразным памятником времени, но и в его современной направленности, заложенной в литературном сценарии.

Важную роль будет играть документальный материал сегодняшнего дня, он должен стать смысловым и сюжетным «цементом» всей картины.

На съемку приглашены бывшие бойцы и матросы, маршал Н.И.Крылов (во время обороны Одессы он был подполковником, начальником штаба Приморской армии), адмирал В. С. Сысоев, в прошлом лейтенант, вице-адмирал И. И. Азаров, бывший член Военного совета А. Г. Колыбанов и другие защитники города. В съемке примет участие около трехсот героев обороны Одессы.

Фильм должен показать народный подвиг защитников Одессы — талантливых военачальников, командиров, политработников, солдат, матросов, партийных работников, рассказать об их стойкости и мужестве.

Нам предстоит создать на экране образ Одессы прошлого и Одессы нынешней. Здесь важно все: и выразительный второй план и бытовая деталь, возможно, даже юмористическая, что, не правда ли, было бы в данном случае не лишне. Главное же, думая о времени и его философском звучании в картине, я нахожу в сценарии фразу, которая для меня, как режиссера, становится ключевой:

«Ну и что с того, что нет Сухого лимана... он был — значит есть... не грусти, Чигорин. Этот новый порт и вода, что в нем лежит, только тем и живы, что жив твой лиман... А новые моря для новых кораблей — вот в чем связь времен...»

Фильм снимает оператор Л. Бурлака. Художники-постановщики Ю. Богатыренко, Ц. Холщевников.

Кинорежиссер В. Лысенко до этого поставил на «Молдова-филм» несколько художественных картин.

Он, напомним, является автором ленты «Когда улетают аисты» и «Горьких верен».

Через объектив времени

Вл. Росселъс

«Перед съемкой каждого кадра дверцы аппарата раскрывались, как в добротном дедовском шкафу. При этом, естественно, засвечивалось около метра пленки, находившейся между приемной и подающей кассетами. Потом оператор Славинский отводил засвеченную пленку в сторону, чтобы открыть рамку, приставить к ней лупу и навести на резкость».

Так снимали в 1924 году на Одесской кинофабрике ВУФКУ фильм, или, как тогда говорили, «фильму», «Лесной зверь». Снимали давно уже устаревшим аппаратом знаменитой французской фирмы «Патэ». А рассказывает об этом тогдашний помреж, а ныне один из старейших советских кинодеятелей Л. Бодик на страницах недавно вышедшего в Киеве сборника воспоминаний ветеранов украинского кино «Сквозь кинообъектив времени».

В этой книге хоть и неполно, фрагментарно, а все же ярко и впечатляюще воссоздана обстановка, более того — атмосфера первого десятилетия украинской советской кинематографии, атмосфера творческих поисков, энтузиазма и неутомимости. Того времени, когда с помощью описанной выше техники снимались подчас не только хорошие картины, занявшие достойное место в истории советского киноискусства, такие, как «Два дня» Г. Стабового, «Ночной извозчик» Г. Тасина, «Джальма» А. Кордюма или «Проданный аппетит» Н. Охлопкова и Н. Эрдмана, но и такие шедевры, как «Земля» А. Довженко.

В числе авторов книги мастера творческого цеха — режиссеры А. Кордюм, А. Швачко, Л. Бодик, А. Перегуда, актер Петр Масоха, запомнившийся миллионам зрителей по своим ролям в «Земле», «Иване» и «Щорсе», старейший художник украинского кинематографа С. Зарицкий и деятели кинопроизводства П. Нечеса, И. Гарбер. Не каждый из них рассказывает о пережитом так остро, иронично и живо, как Кордюм, Масоха или Зарицкий, но каждому есть что вспомнить. И «сквозные герои» сборника — корифеи украинской советской культуры Лесь Курбас и Александр Довженко, великие актеры Амвросий Бучма и Юрий Шумский, замечательный оператор Даниил Демуцкий — проходят по страницам книги, освещенные разными авторами с различных сторон, в разные моменты своей деятельности и все же оставляющие удивительно целостное впечатление. Таково уж свойство таланта. Его обаяние всегда императивно, и черты характера, подмеченные окружающими, в конечном счете складываются в цельный образ.

Довженко смеялся, когда ему нравился актер. «А когда Довженко еще и обходил актера со всех сторон, осматривая и любуясь, как художник, это означало уже наивысшую оценку»,— пишет П. Масоха, вспоминая о том, как снималась «Земля». Итак, Довженко смеялся, счастливый тем, что кадр, эпизод удается, выходит, получается. А вот как рождались некоторые довженковские кадры: «...надо бы-

«Крізь кінооб'єктив часу», сб., Київ, «Мистецтво», 1970.

ло обладать довженковской настойчивостью, довженковской жаждой достичь цели, чтобы на протяжении многих часов изучать падение гармошки под разными углами, с разной высоты, с многочисленными вариантами раскрытия мехов. И даром, что Александр Петрович не отличался терпением,— этого не позволял его темперамент,— процесс падения гармошки был изучен с математической точностью, и кадр, наконец, вышел как следует»,— пишет Л. Бодик. Он, разумеется, скромничает — ведь речь в его статье идет о кадре, который благодаря своей лаконичности и выразительности сразу же стал хрестоматийным, вошел в историю мирового кино...

В книге украинских кинематографистов есть не только сквозные герои, но и сквозные образы. Таков образ изменчивого солнышка, которого ждут не дождутся съемочные группы, выехавшие на натуру. О нем вспоминают и А. Швачко, и П. Масоха, и Л. Бодик. Какими только эпитетами не награждали его актеры, изнывая «часами, а то и целыми днями... под гримом, а иногда и в теплой одежде, примостясь где-нибудь на пригорке съемочной натуры». И «неумолимое», и «насмешливое», и «лукавое», оно преследовало «жалких киношников», дразня их своим непостоянством. Затем, это образы украинской природы, описания излюбленной натуры, где снимались лучшие фильмы 20-х годов,— неповторимый и многоликий Киев, Буки и Тальное на Винничине и, наконец, «лучшее на Украине село Яреськи» — место действия довженковской «Звенигоры» и «Земли». Яреськам, их пейзажу, быту, жителям П. Масоха посвятил большую вдохновенную главу в своих воспоминаниях о работе с Довженко и Демуцким, лучшую в его воспоминаниях и едва ли не самую яркую в книге. И, конечно, через все мемуары, эссе и статьи (а в сборнике представлены все эти жанры) проходит сквозной образ кинозрителя первого десятилетия Советской власти.

Воспитывая зрителя, кинематограф рос и сам. За те десять лет, которым посвящена книга, Великий Немой заговорил, камера, которая у режиссера П. Чардынина и оператора Б. Завелева, начавших работать в кино еще в 10-х годах, стояла «по-дореволюционному» в центре, стала передвигаться то вниз, то вверх, а потом «заваливаться», и молодые режиссеры уже просили операторов снимать «наискосок, как у Довженко», а общие и средние планы все чаще сменялись крупными. Развитие шло столь стремительно, что строившаяся в Киеве фабрика к концу строительства оказалась, в сущности, непригодной для новой, возникшей в этот момент технологии — технологии производства звуковых картин (обо всем этом суховато, но очень интересно пишет П. Нечеса — многолетний директор Ялтинской, Одесской, а затем Киевской киностудий, в то время они назывались кинофабриками). Кое-кого из авторов стремительность развития киновыразительности приводила даже к некоторому пессимизму: П. Масоха, описав, как зрители 20-х годов хохотали в трагических местах, там, где в 10-х годах плакали, горестно замечает: «...любопытно, что другие искусства — слово, скульптура, музыка — неизменные по своей форме — остаются влиятельными навеки. Только не театр и не кино! Оба эти искусства по форме выражения рассчитаны на определенное время, особый период, обусловленный вкусами зрителя, вкусами, очерчивающими игру актера, обозначающими его художественные приемы, стиль, манеру, вкусами, которым подчиняется даже, казалось бы, неизменный реализм актерского мастерства».

Это, разумеется, неверно. Со времени, описанного в сборнике, прошло почти полвека, а лучшее из сделанного тогда живо и до сих пор. И прекрасное свидетельство тому — сама книга. Ныне сквозь кинообъектив времени мы с интересом и волнением смотрим глазами ее авторов лучшие фильмы тех лет.

Жаль, что сборник не иллюстрирован кадрами из этих фильмов, портретами героев (есть лишь портреты авторов), пейзажами — снимками той самой натуры, которая так пленяла и пленяет зрителей в изображении Даниила Демуцкого. Тираж книги 2000 экземпляров. Этого явно недостаточно, ведь зрителей и сегодня живо интересует, как снимают и как снимали кино!

Поскольку это искусство

Э. Брагинский

Титры кинокартин мелькают быстро. Мелькают фамилии, вовсе неинтересные зрителям. Только родственники да приятели успевают заметить знакомых. Зритель запоминает в картине артистов, реже режиссера...

Фильмов много. Большинство из них стирается в памяти. Эскизы декораций, как и эскизы костюмов, которые делал художник, куда-то исчезают. Это и понятно. Производство. А вместе с тем потери бывают горькие. Поскольку это искусство.

В Москве, во Всероссийском театральном обществе на пятом этаже была открыта персональная выставка Лидии Ивановны Наумовой, выставка по размерам небольшая: большинство-то эскизов нигде не найдешь, а народу на выставке — битком! И писали о выставке чуть ли не во всех газетах. Почему же это так? Ответ простой, элементарный ответ. Все, что представлено на этой выставке, освещено такой внутренней теплотой и радостью творчества, что писать об этом хочется. Тем более есть официальный предлог: в марте этого года Наумовой исполняется семьдесят лет.

Лидия Ивановна пришла в кино так. В годы войны в Алма-Ате пригласили ее на кинофабрику к Эйзенштейну. Откуда прослышал про Наумову Сергей Михайлович, неведомо. Только он ее вызвал и предложил сделать несколько набросков. Лидия Ивановна сделала рисунки танцующих рабынь да воинов на стенах Казани. Эйзенштейн поглядел эти рисунки и сказал, не советуясь с руководством: «Будете художником по костюмам». А когда Лидия Ивановна вышла из комнаты, добавил: «Ох и талантливая тетка!»

Эскизы Наумовой к «Ивану Грозному», слава богу, хоть они-то сохранились, украшенные утверждением Эйзенштейна — знаменитый росчерк красным карандашом,— это уже классические страницы истории нашего кинематографа. По этим эскизам можно и должно учить тому, как через костюм ищут и находят характер, именно характер, а не характерность. И мало тут знания эпохи, знания истории костюма и умения угодить режиссеру. Рисовать надо уметь. И рисовать виртуозно. Именно поэтому каждый лист к «Грозному», будь то Ефросинья Старицкая, или сам Грозный, или Малюта Скуратов, решен как самостоятельное произведение. Он может быть эскизом костюма для эйзенштейновского фильма, а может быть и самостоятельным листом для графической серии.

Лидия Ивановна училась рисунку во Вхутемасе у великолепного рисовальщика Д. А. Щербиновского. В наш практичный век нетрудно сыскать художников, которые рисуют или пишут неплохо, но делать это не любят. В мастерскую уходят с постной физиономией, отбывают там время от заказа и до заказа. Наумова не рисовать или писать просто не может. Летом пейзажи пишет, букеты цветов — бесконечно. На выставке — постеснялась, наверно,— живописи показала чуть-чуть. А дома у нее натюрмортов с полевыми цветами не счесть. И есть в этих натюрмортах та самая непосредственность, ощущение нескрываемой радости, которые свойственны и самой художнице. Характер у нее веселый, живой, и улыбка заразительная, обаятельная, и дома у нее всегда люди, одни приходят, другие уходят, всех она принимает с удовольствием. Она сейчас вышла на пенсию и не

Из работ художника Л. И. Наумовой

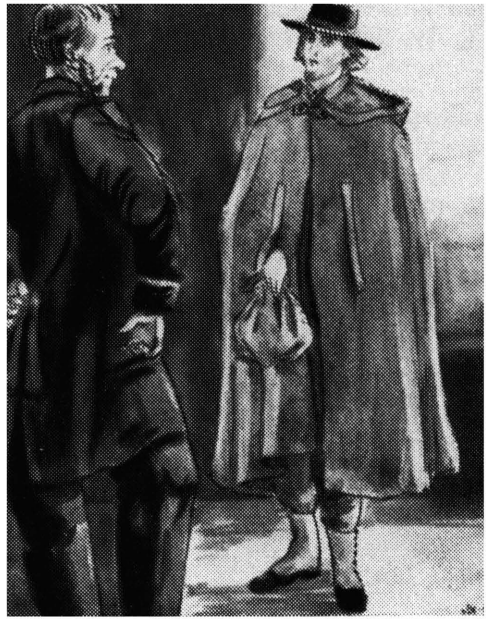
ЭСКИЗЫ К ФИЛЬМАМ

«Иван Грозный» (1942—1945). Федор Басманов

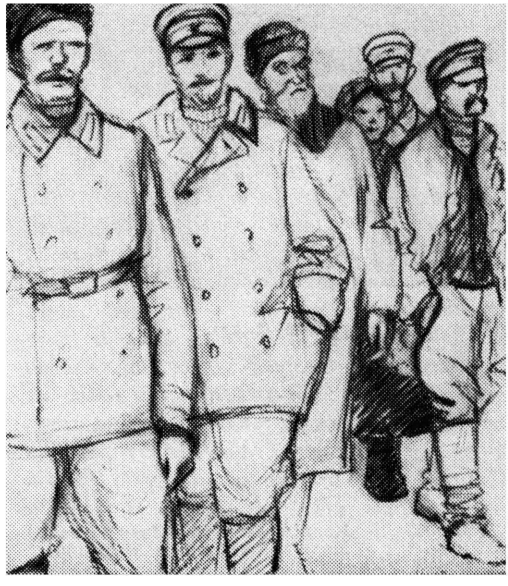
«Иван Грозный». Малюта Скуратов

Кадр из фильма «Иван Грозный». Малюта Скуратов — М. Жаров

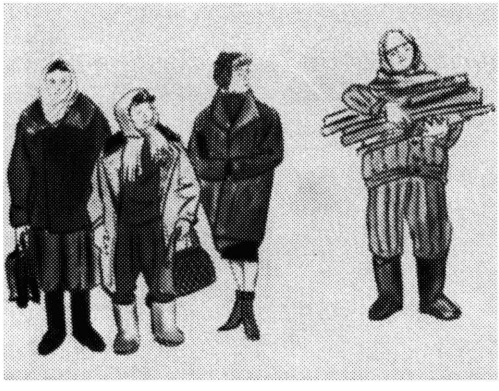
«Идиот» (1957). Генерал Епанчин



«Идиот» (1957). Приезд Мышкина



«Николай Бауман» (1969). Забастовщики



«Девчата» (1962). Бригада девчат

преподает — ерунда какая-то, это с ее-то умением объединять вокруг себя людей и заражать их любовью к искусству!

Лидия Ивановна Наумова, тогда еще Жарова, начала учиться живописи семнадцатилетней девушкой. Поучилась совсем недолго и с агитпоездом уехала на деникинский фронт. Сохранилось удостоверение с пламенным текстом тех героических лет: «Дано ученице Первых свободных художественных мастерских Жаровой в том, что она командируется в Саратов для пропаганды изобразительных искусств и коммунистических идей».

Расписывали там стены домов, лабазов, холщовые фургоны, борта машин, на высоченной водонапорной башне умудрились во всю высоту написать красноармейца, идущего в атаку. Когда деникинцы ворвались в город, они замазали фигуру красноармейца, да не всю. До головы добраться не отважились...

А после агитпоездов снова была учеба во Вхутемасе у знаменитого декоратора Ивана Сергеевича Федотова. Он научил Наумову пластически ощущать пространство. И стоило поглядеть на выставке эскизы Наумовой к театральным постановкам, как там просто и экономно организовано пространство, какая в этих декорациях глубина и воздушность и как — опять о мастерстве!— написаны эти эскизы. Маленькой кистью, которая ловко лепит форму, не упускает художница ни одной детали. И вместе с тем любовь к разработке деталей подчинена главному — пониманию общей драматургической задачи, проникновению в существо пьесы. Поэтому так различны эскизы к Шоу, или к Симонову, или к Чехову. К «Воскресению» Толстого Наумова пишет не просто эскизы, а буквально режиссерски решает целые эпизоды — с мизансценами, с костюмами, с освещением. В этих декорациях и постановщику и актеру работать удобно. Все тут по правде, все обжитое, но все тут и от искусства, и поэтому нет натуралистичности.

И возникает еще одна мысль. Художник по костюмам в обывательском представлении нечто вроде портного-закройщика. Подумаешь, шить костюмы! Можно и подобрать из реквизита, да зачастую так и делается. Конечно, по истории костюма пишутся книги, студенты сдают зачеты, но в общем-то профессия эта не слишком возносимая. Как-то на «Мосфильме», зайдя в комнату, где работают художники по костюмам, я увидел множество натюрмортов, интересных, разных, и тогда удивился тому, что они так здорово умеют писать. Выставка Наумовой, художника по костюмам, как говорится, высшего класса, заставляет задуматься о том, что и в фильмах и в театральных постановках нередко костюму уделяют внимание явно недостаточное и решаются костюмы частенько второпях, случайно. Может быть, тщательная разработка эскизов для эйзенштейновского «Грозного» ярче другого свидетельствует, с каким вниманием относился великий режиссер к решению каждого костюма, потому что костюм — это не только эпоха, это и характер и настроение.

Начав свою творческую деятельность с агитпоезда, Наумова не раз возвращалась потом к прямой политической агитации. Оформляла выставки за рубежом и у нас в стране, интерьеры, площади. Сохранился эскиз оформления Пушкинской площади к XVII годовщине Великого Октября на тему «Литература и искусство». Тогда еще памятник Пушкину стоял там, где ему и положено — в начале бульвара,— и Наумова находит удивительное по точности единение современной конструкции с опекушинским памятником поэту.

На каталоге выставки заслуженного художника РСФСР Лидии Ивановны Наумовой написано сверху так: «Московская организация Союза художников РСФСР, Всероссийское театральное общество». Союза кинематографистов СССР там нет. Конечно, в секции декораторов Союза художников те же мастера, что и в Союзе кинематографистов. Речь здесь о другом. Успех выставки Наумовой заставляет подумать о том, что именно Союзу кинематографистов надо сделать доброй традицией выставки художников-кинематографистов. Есть среди них по-настоящему талантливые люди, которые этого заслуживают. И писать о них тоже следует не только по юбилейным поводам вроде семидесятилетия.

Экран — сфере услуг

Сфера быта, ее дальнейшее развитие и совершенствование... Этой проблеме много внимания было уделено на XXIV съезде КПСС, на III сессии Верховного Совета СССР. Недавние Постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по обеспечению дальнейшего развития производства товаров массового спроса» и «О некоторых мерах по улучшению торговли и ее технической оснащенности» — еще один практический шаг в решении общенародной задачи, направленной, как говорил Л. И. Брежнев в Отчетном докладе съезду, на «наиболее полное удовлетворение материальных и культурных потребностей людей»...

В № 8 журнала «Искусство кино» за 1971 год была опубликована статья В. Егорова и А. Карпычева «Все во имя человека», посвященная теме — документальный кинематограф и сфера обслуживания.

В этой статье шла речь о том, как освещает документальный и научно-популярный кинематограф процессы, происходящие сегодня в сфере обслуживания, как он рассказывает об актуальных задачах, возникающих перед его работниками, и какую помощь им оказывает в решении актуальных вопросов, перед ними встающих. Статья, затронувшая серьезные вопросы, привлекла внимание читателей. Авторы откликов делились своими раздумьями, планами, надеждами, сообщали, какие фильмы о людях своей профессии они хотели бы посмотреть, что в их труде есть значительного, интересного не только для них, а и для всего народа, а значит и для экрана.

Что ни отклик, то новые предложения, советы, просьбы, новые «ракурсы» большой проблемы. Как ее решать кинематографистам практически? Объявить ли конкурс на создание сценариев документальных картин о работниках сферы обслуживания? Начать ли как пробу делать такие ленты во ВГИКе? А может быть, объединиться с кинолюбителями, работниками телевидения? Не устроить ли фестиваль фильмов на эту тему, с целью привлечь к ним большее внимание режиссеров, сценаристов, критиков. Организационных форм здесь может быть немало. Слово за кинематографистами.

Звенья одной цепи

...Я целиком и полностью поддерживаю В. Егорова и А. Карпычева в их стремлении «сблизить» кинематограф и сферу обслуживания. Но, мне кажется, авторы статьи «Все во имя человека» несколько сузили проблему. «Вдумчивый кинематограф,— пишут они,— может внести серьезный вклад в решение многих проблем сферы обслуживания». Я бы сказал прямее: вдумчивый художник, работающий в документальном кино, коль скоро его интересуют человек и условия жизни человека, не может не заинтересоваться бытом человека, а следовательно, и сферой обслуживания.

Действительно, не нужно много воображения, чтобы понять: для рабочего, инженера, ученого взаимосвязь между его цехом, лабораторией и бытом такая же примерно, как между фронтом и тылом. Сравнение, может быть, и не абсолютно точное, но смысл проблемы оно передает. Вы приходите в магазин, там очередь. В чем причина? Оказывается, какие-то отрасли промышленности работают неритмично, несвоевременно и неравномерно поставляют товары. В другом случае промышленность на высоте, а очереди не уменьшаются. Оказывается, не хватает магазинов, а строители не могут освоить капиталовложения на строительство предприятий торговли...

И так далее — число примеров можно было бы продолжить. Да и немало аналогичных

ситуаций мы встретили в статье В. Егорова и А. Карпычева. Но невольный вывод из их статьи, который мы делаем,— мол, должен появиться «кинематограф сферы обслуживания» — это, так сказать, лишь одно звено в цепи.

Речь должна идти, если хотите, о том, что создатели фильмов — документальных и художественных — должны отображать жизнь во всем ее многообразии, такой, какова она есть, а вовсе не о том, что мало фильмов о службе быта и торговле и много, например, о металлургии. Больше того, фильмы о службе быта, торговле, жилищном строительстве — за исключением учебных или научно-технических, рассчитанных на специалистов, — сами по себе, может быть, и не нужны. Нужны фильмы всех жанров, в которых проблемы бытового обслуживания и труда людей, занятых в службе быта и торговле, занимали бы место, пропорциональное их месту в жизни.

Когда я смотрю некоторые фильмы о рабочих, то невольно думаю: неужели они никогда не бывают в магазине, не ремонтируют обувь, не ходят в прачечную?..

Мы сетуем на то, что престиж любой профессии в области торговли или сервиса не высок. С одной стороны, раздаются жалобы на то, что достоинства этих профессий слабо пропагандируются печатью, телевидением, кино. С другой стороны, сетуют на то, что наши продавцы, скажем, не умеют улыбаться.

А может быть, нужно не только рассказать о том, как благородно быть продавщицей, но и предположить: вдруг ей некогда улыбаться? Случается же такое. Если, скажем, нередко в течение дня она должна продать гораздо больше мяса или тканей, чем продавала за этим прилавком еще вчера. Вот здесь бы и проанализировать средствами кино, почему иной раз это происходит и как отражается на тех, кого в магазине называют покупателями: на рабочих, инженерах, служащих, колхозниках. Потому что, как только находят решение какие-либо проблемы, престиж профессии вырастает как бы сам собой. Он вырастает потому, что в общественном сознании укореняется мысль о важности решения этих проблем. И еще потому, что нарядно одетая молодая продавщица в красивом интерьере нового магазина, где ей удобно работать и где спрос эквивалентен предложению, сама начнет улыбаться. И ее дело станет привлекательным для непосвященных.

Просто не стоит забывать, кто бы ни были ваши герои, что в обществе все друг друга обслуживают. Летчики и машиностроители — продавцов и поваров, повара и продавцы — летчиков и машиностроителей. И металлурги и моряки хотят быть хорошо одетыми и не любят стоять в очередях. Но иные создатели фильмов о летчиках, металлургах, строителях напоминают мне провинциальных девочек-подростков, любящих кино: они представить себе не могут, что любимая ими кинозвезда у себя дома на кухне готовит обед. К тому же из продуктов, купленных по дороге с работы домой!

И еще один момент мне хотелось бы отметить. Надо решать проблемы службы быта, торговли на новом, современном уровне. Не строить полутемных неудобных магазинов, а строить светлые универмаги. Избавить усталых людей от очередей и хождения в поисках нужных вещей. Но не стоит забывать: та или иная проблема бытового обслуживания может быть решена на уровне совершенствования планирования и управления производством во всех отраслях и подразделениях народного хозяйства. Она взаимосвязана со всеми народнохозяйственными проблемами, что хорошо показали В. Егоров и А. Карпычев.

Как-то я вычитал в газете «Амурская правда»: в Амурской области исчезли деревянные счетные палочки для первоклассников. Оказалось, эти палочки в область, где необъятна девственная тайга, возили откуда-то издалека, чуть ли не из Белоруссии. Как будто в Благовещенске не могли найти кого-нибудь, кто бы их настрогал!

Я очень легко представляю себе фильм, в котором герои не обязательно продавцы канцелярских принадлежностей, но в кото-

ром действие будет связано с историей исчезновения палочек для первоклассников... Это будет очень полезный фильм для очень многих нерадивых хозяйственников.

А. Л. Орлов,
доцент Всесоюзного заочного института торговли, кандидат экономических наук

Судьба рабочего человека

Представьте себе человека, который сорок четыре года назад, в 1928 году, шестнадцатилетним юношей устроился учеником слесаря при домоуправлении и работал на одном и том же месте до 22 июня 1941 года. Он воевал четыре года подряд, 10 октября 1945 года вернулся домой, встретился с семьей, сходил в баню, а 11 октября вышел с утра на смену, в то же самое домоуправление. И работает там по сей день... Собственно говоря, чтобы представить этого человека, достаточно познакомиться со мной. Я рассказал вам свою биографию.

Меня часто спрашивают: почему именно так сложилась твоя жизнь? Ведь мог бы ты работать на большом заводе, на сложных станках...

Мог бы, конечно. Даже мог бы на многих заводах поработать... Но вот недавно я был участником телевизионной передачи. Телепередачу смотрели не только мои товарищи по работе, но и многие жильцы дома, который я обслуживаю. И все меня поздравляли, и все говорили, что мало я рассказал телезрителям, напоминали разные случаи, о каких я, по их мнению, должен был бы рассказать...

Вот, может быть, поэтому я и работаю пятый десяток слесарем жэка? Потому что после того, как я покидаю квартиру, в конторе раздается звонок с просьбой поблагодарить слесаря. Или же, наоборот (правда, со мной давно уже такого не случалось), стоит недобросовестно сделать работу — и об этом сразу же становится известно. То есть мне нравится, что польза моего труда и сердечная человеческая благодарность ощутимы сразу же, как только моя работа закончена.

Много лет я хожу на вызовы жильцов огромного дома, ремонтирую водопровод, отопление, канализацию... Иногда приходится решать технические задачи довольно сложные. При этом необходимо думать не только об исправности разных приборов, но и о том, как бы не испортить квартиру, не изуродовать ее.

Человеку с моим производственным опытом все это понятно. И понятно моим ученикам Г. Г. Нониеву и В. П. Бушуеву. Мы такие же рабочие люди, мастера своего дела, как и на любом производстве или на стройке. Но слесари, монтеры, штукатуры, мы, в отличие от заводских рабочих, работаем на виду у тех, кто ждет нашей помощи,— у жильцов своего дома. И они у нас на виду. Нас множество, в стране целая армия рабочих-коммунальников. И тут уж не скроешься за общим показателем. Моментально становится ясно, кто чего стоит как мастер и как человек. И в той же степени, становятся ясны нам и те, в чьи квартиры мы приходим. Ведь мы все за долгие годы успели познакомиться.

Я нарочно сейчас не говорю о многих хозяйственных и других вопросах, которые надо решить, чтобы наш труд стал продуктивней. Меня привлекает другое.

Ведь что должно интересовать деятелей кино — работников документального фильма, о которых говорили В. Егоров и А. Карпычев в своей статье, напечатанной в журнале «Искусство кино»? В первую очередь люди. Так пройдите же по большому дому вместе со слесарем-сантехником. Вы встретите самых разных людей — все наше общество в разрезе. Увидите, кто как относится к рабочему человеку. Кто по-товарищески, с пониманием, а кто, что греха таить, случается и по-барски.

И еще увидите, как это трудно и интересно быть слесарем из домоуправления.

С удовольствием бы посмотрел такой фильм. И, может быть, не один я, а еще и те молодые люди, которые только выбирают «кем быть».

В. Н. Крылов,
Герой Социалистического Труда, слесарь-сантехник жэка № 1 Фрунзенского района Москвы

Что за цифрой

...Мы, работники службы быта, в общем-то не можем пожаловаться на отсутствие общественного внимания к себе. Но, к сожалению, это внимание чаще всего имеет негативный характер. Нас чаще всего критикуют. И это правильно, это закономерно. До сих пор потребности населения в наших услугах растут быстрее, чем расширяется производство. Мы стараемся исправлять недостатки, соглашаемся со справедливой критикой, радуемся похвалам, но чувство неудовлетворенности все же остается...

В чем же дело?

Все отрасли службы быта у нас в стране сейчас переживают период становления. Рядом с новыми мастерскими, ателье, фабриками еще функционируют старые, полукустарные. И в тех и в других нужны мастера, специалисты, нужны молодые люди, энергичные, талантливые, которые завтра станут мастерами и специалистами. В какой-то газете похвалили, скажем, сапожника за добросовестность, но работает он в полутемной клетушке, согнувшись на низенькой табуретке... Нет слов, таких людей надо хвалить. Но не стоит приглашать к нему учеников. Будем откровенны, кому же охота работать в клетушке, ковыряться с грязной рваной обувью, да и получать ничуть не больше, чем рабочий на любом из больших предприятий!

Но вот повсеместно мы стали открывать новые светлые мастерские, с новым оборудованием, со сложными станками, и в таких мастерских нет недостатка в кадрах. Служба быта в наше время развивается как высокомеханизированная отрасль народного хозяйства.

Например, в нынешнем году в Ярославле, на берегу Волги войдет в строй семиэтажный «Дом быта», в котором производство будет организовано с помощью ЭВМ. Я думаю, что для молодежи, выбирающей профессию, полезно было бы посмотреть фильм об этом «Доме». Так уж, пожалуйста, товарищи журналисты и кинематографисты, критикуя или вознося кого-нибудь, не забывайте отделить день вчерашний от нынешнего дня... Статья В. Егорова и А. Карпычева «Все во имя человека», опубликованная в журнале «Искусство кино», в этом смысле нужная и полезная — ведь кинематографисты могли бы во многом помочь нам. Показать, например, как из нашей повседневной жизни уходит профессия сапожника и появляется профессия рабочего-обувщика, мастера, владеющего сложными механизмами,— значит, на мой взгляд, сделать большой важности дело. Это значит не только показать молодым людям, как может быть интересна и полезна такая профессия, но вообще показать прогресс в культуре быта.

Сейчас раздается много голосов о том, что, дескать, необходимы новые хорошие фильмы о рабочем классе. Ну, а были вы на современной фабрике химчистки, на московской «Чайке», к примеру? Уверяю вас, это современное автоматизированное предприятие, требующее от своих рабочих высокой квалификации, больших знаний. И психологически рабочие «Чайки» ничуть не в меньшей степени принадлежат к рабочему классу, чем рабочие любого современного завода.

Откуда же тогда «забывчивость» некоторых творческих работников, выбирающих героев для своих произведений? Откуда такое деление на «чистых» и «нечистых»?

Обратите внимание, товарищи творческие работники, на факт социального значения: в тех городах, где плохо развита химчистка, люди на улицах всегда одеты в цвета более темные, серые...

Помню, давным-давно я где-то вычитала, что в городах будущего люди будут одеты в светлые, яркие, разноцветные платья. Уличная толпа будет напоминать радугу.

Все эти проблемы диалектичны, сложны, достойны исследования на уровне большой науки. Мы боремся за гармоничное развитие личности, за раскрепощение ее, за творческую ее устремленность, и в то же время при самой высокой механизации предприятий бытового обслуживания нужны люди, готовые сорти-

ровать чужие грязные вещи, чистить чужие грязные ботинки...

Есть в Ленинграде бюро добрых услуг «Невские зори». Оно берет на себя заботу о множестве «мелких» житейских дел: доставить подарок, убрать квартиру, посидеть с ребенком, перепечатать рукопись. Но ведь развитие сферы влияния таких бюро не безгранично. А освобождать людей, и в первую очередь женщин, от «заедающего быта» надо... Как же быть?

Мы открываем прачечные самообслуживания. Быстро, удобно, недорого. Всего-то и дел, что прийти на часик с чемоданом, почитать книгу. Но кто должен принести этот чемодан, муж или жена? Один факт: в Ленинграде в прачечные самообслуживания чаще всего носят вещи мужчины, в Москве — женщины. Почему?..

Пусть вас не интересуют прачечные как таковые. Но задумайтесь над проблемой освобождения женщины от бытовых тягот. Задумайтесь, и такое размышление непременно заставит вас заглянуть в прачечную и ателье.

О том, какое значение партия и правительство придают бытовому обслуживанию, можно судить по тому, что сейчас выделяются большие средства на строительство новых предприятий, многие машиностроительные министерства поставляют нам новейшее оборудование, что все прибыли наших рентабельных предприятий мы имеем право не отчислять в государственный бюджет, а вкладывать в дальнейшее развитие производства. В прошлом году предприятиями нашего министерства было оказано почти на два с половиной миллиарда рублей бытовых услуг. Два с половиной миллиарда! Одна эта цифра, по-моему, должна сделать нам понятным и близким пафос статьи В. Егорова и А. Карпычева.

Но что цифра — за ней ведь и наше несвободное «свободное время» и судьбы людские...

Т. Л. Ипатьева,
заместитель министра бытового обслуживания населения РСФСР

А у нас интересно, товарищи кинематографисты!

Работники Центрального универмага Красноярска статью В. Егорова и А. Карпычева «Все во имя человека» читали вслух. Читали пятнадцать минут, обсуждали два часа. Вот выдержки из записи этого обсуждения.

●

Зырянова Нина

Работает в секции верхнего трикотажа три года. Образование, как и у большинства ее подруг и товарищей по работе, среднее.

Я с удовольствием познакомилась со статьей. Верно сказано. Ведь у нас в торговле тем для кино — великое множество! И не только специальных тем, то есть интересных только для нас, но и общих, привлекательных для всех кинозрителей. А в кинотеатрах вы не увидите, например, ни одного фильма, рассказывающего о психологии покупателя и продавца. Такой фильм мог быть очень интересным, я в этом уверена. Побывали бы у нас хоть один день сценарист или режиссер, а лучше — оба сразу, и они обнаружили бы много интересного, увидели бы тысячи покупателей, а у каждого покупателя свой вкус, свои требования и привычки, порой — неожиданные, а порой очень смешные... Пусть присмотрятся к нашему труду и убедятся, как мы стараемся, как подыскиваем ключ к каждому человеку, который к нам обращается.

Здесь возможен фильм-наблюдение, фильм-размышление, сатирический фильм, рассказывающий о нудных и слишком кляузных покупателях, которые приходят в магазин, чтобы только «пообщаться» с продавщицами.

●

Петрова Ольга

Работает в универмаге пять лет. Учится в Институте торговли на четвертом курсе.

Статья мне понравилась. Хорошо бы увидеть фильм о продавцах. Но только не такой, как «За витриной универмага», а правдивый, документальный. Пусть кинокамера проведет расследование: товар — магазин — покупатель.

Почему одни товары лежат без движения —

мы их уценяем, списываем. Так зря переводятся государственные деньги. А за другими товарами выстраиваются очереди, их не хватает. Ведь кто-то в этом виноват? Видимо, это характерно не только для нас, красноярцев.

Мне бы хотелось увидеть киноленту, раскрывающую нашу профессию всесторонне... Разве это не интересно? И снять эту ленту так, чтобы в магазин шли работать и мужчины. Наш-то коллектив в основном женский...

●

Бондарик Наташа

Работает в универмаге пять лет.

Я люблю наблюдать за работой нашего универмага. И, к моему сожалению, вижу, что техника приходит к нам крайне медленно, слабо происходит смена форм торговли. Сейчас магазин переходит на самообслуживание. Мы все понимаем, что это новая, современная форма торговли. И все же возникает при этом психологический барьер, который трудно преодолеть! Вот бы нам фильм, который помог бы избавиться от предвзятости, наглядно показал бы все преимущества и, может быть, слабые места в нашей повседневной работе.

И, конечно, надо преодолеть и другую традицию... традицию кинематографистов: показывать работников сферы обслуживания, в том числе нас, работников торговли, только с плохой стороны. Конечно, есть у нас и такие. Но коллектив в целом не может быть таким. Взять, к примеру, наш универмаг. Какой это огромный и какой хороший, слаженный коллектив! Сколько у нас замечательных девушек, сколько прекрасных матерей и жен! Сколько из них учится и добивается еще более лучших показателей! Заработки у нас теперь хорошие, получаем не меньше инженера на заводе. И в то же время еще не хватает продавцов. Боятся люди идти в торговлю. А почему? Стоит ли им бояться? На эту тему сделать бы фильм — документальный, художественный, учебный. Фильм, анализирующий нашу работу, наглядно показывающий ее особенности и преимущества.

А что вы о нас знаете?

Не менее важно рассказывать с экрана и о нас, работниках общественного питания. В нашем ресторане работает несколько сот человек. Мы обязаны все устроить так, чтобы человек смог у нас хорошо отдохнуть. Кроме того, мы думаем и о том, как помочь хозяйке вкусно и быстро приготовить обед. При нашем ресторане есть несколько магазинов кулинарии.

Труд официанта! Что вы знаете о нем? Сколько, по-вашему, километров отмерит официант за смену? Мы подсчитывали — более двадцати пяти. Да еще с подносом. А на подносе — минимум десять килограммов — тарелки, посуда, еда. Кухня-столик — сто килограммов. А делаешь тысячи рейсов в день. Здесь все важно: и вежливость, и тактичность, и умение подать блюдо, и умение вовремя «поставить точку» на выпивке неумеренных гостей. А сколько и каких только людей не увидишь за день работы!?

А где учебные, документальные фильмы, рассказывающие о нашем труде всесторонне? Кинематографисты наравне с обычными нашими посетителями пользуются услугами ресторанов, кафе, столовых. А вот бы им задержаться здесь подольше, присмотреться внимательнее к нашему труду. Труду повара, труду официанта, труду посудомойки. И чтобы такие картины помогли нам привлечь внимание общественности, помогли механизировать сложные ручные процессы — мойки посуды, чистки овощей, разделки мяса, нарезки сыра, колбас и так далее...

Общественное питание — большая и важная сфера услуг. Вероятно, все проголосуют за то, чтобы женщины тратили минимум времени для приготовления обедов, ужинов, завтраков. И помочь в этом женщинам может общественное питание. Мы за то, чтобы трудящиеся чаще собирались на праздники в ресторанах, кафе, но для этого в каждом ресторане должно быть больше банкетных залов — и на десять человек и на пятьдесят, а может быть, комнатки и на пять человек. А у нас,

как правило, один банкетный зал и один общий зал. И ресторан нередко напоминает вокзал.

Какими должны быть рестораны и кафе по оформлению, архитектуре? Мне думается, кинематографистам следует провести на эту тему киноисследование с участием посетителей, художников, архитекторов, с показом плохих и хороших ресторанов.

Кино — самое убедительное искусство, и поэтому меня обрадовало, что в специальном кинематографическом журнале — журнале «Искусство кино» — появилась статья о нас. Пусть это будет только начало разговора. Продолжение должно быть на экране.

И можете считать, что я говорил не только от своего имени, а и от имени школы общественного питания, где преподаю, от имени всех работников нашего ресторана.

Хисамутдинов Ринат,
старший администратор ресторана «Татарская кухня» (Казань), победитель республиканского конкурса официантов

Говорят, мы «некиногеничны...»

Помню фильм «Зеленый огонек», помню хороший сатирический сюжет о такси в «Фитиле». Вот, пожалуй, и все о нас. Маловато!..

А ведь в одной Москве более пятнадцати тысяч машин такси. Учтите, что такси — это не только водители,— это и слесари, и ремонтники, и большая диспетчерская служба, и тысячи проблем. Проблемы ремонта машин, составление идеального графика, содержания машин в парке, подготовка новых водителей и многое, многое другое.

В прессе, как правило, таксистов ругают. В жизни уговаривают — «подвези, пожалуйста»! Возил я и работников «Мосфильма». Видел живого «Господина Такси» — французского киноактёра Мишеля Симона во время Московского кинофестиваля. Но о чем я мечтаю? Пусть кинозрители увидят таксомоторный парк. Покажите в документальных кадрах нас такими, какие мы есть. Покажите так, чтобы и мы стали лучше и к нам стало лучше отношение. Пусть лента привлечет внимание общественности к нашим проблемам и поможет нам их решить. Документальное кино, а может быть, и художественное, игровое должно нами заинтересоваться. Мы же очень киногеничны! Какие типажи есть среди таксистов, какие «асы»! Стоит только присмотреться!

Бараков Виктор,
водитель такси (Москва)

Зритель такие фильмы смотреть будет

Мы считаем себя работниками кино, но мы же относимся и к сфере обслуживания. Нам было приятно увидеть прекрасный фильм о киномеханике «Кино», о котором писал ваш журнал. Пришлась по душе мне и статья В. Егорова и А. Карпычева «Все во имя человека», в которой ставится проблема показа на экране людей сферы обслуживания. Зная зрителей, могу с уверенностью сказать, что фильмы, рассказывающие о труде работников сферы обслуживания, заинтересуют многих. И польза будет от них огромная. Ведь проблема улучшения работы предприятий обслуживания, торговли, коммунально-бытовых учреждений волнует население, интересует зрителей, ибо улучшение нашего быта — это, в конечном итоге, и повышение нашей работоспособности, повышение уровня всей нашей жизни.

Дзагаев Александр,
директор кинотеатра «Комсомолец» (Орджоникидзе)

за рубежом

Неореализм сегодня

Вл. Баскаков

Это статья о неореализме. Нас спросят — почему вдруг мы вспомнили течение, которое, по признанию даже самих его организаторов, завершило свое существование чуть ли не два десятилетия назад?

И все же это статья о неореализме. Сегодня, в обстановке обострившейся идеологической борьбы, весьма уместно напомнить о судьбах этого яркого проявления итальянской культуры, итальянской кинематографии.

Ленинское положение о том, что в обществе, расколотом на классы, духовная культура не выступает как единая, общечеловеческая, подтверждается и всем развитием современного искусства капиталистического мира. «В *каждой* национальной культуре, — указывал В. И. Ленин, — есть, хотя бы не развитые, *элементы* демократической и социалистической культуры, ибо в *каждой* нации есть трудящаяся и эксплуатируемая масса, условия жизни которой неизбежно порождают идеологию демократическую и социалистическую. Но в *каждой* нации есть также культура буржуазная (а в большинстве еще черносотенная и клерикальная) — притом не в виде только «элементов», а в виде *господствующей* культуры»*.

Классовый характер культуры в капиталистическом обществе, разумеется, не исключает того, что в духовной культуре людей, принадлежащих к той или иной нации, имеются и некоторые общие черты. Все же лучшее, что создается в национальной культуре, — это результаты развития народной, демократической — и как высшая форма ее проявления — социалистической тенденции, хотя эту тенденцию постоянно стремится пресечь и ликвидировать (а нередко и пресекает!) господствующая буржуазная культура, поддерживаемая капиталом, государственной властью, религией. Причем нередко проявления реакционной культуры и демократической культуры могут быть слиты в противоречивом единстве в одном произведении.

Исходя из учения В. И. Ленина о двух культурах в каждой нации, очень важно точно обнаружить, в чем именно проявляет себя реакционная культура сегодня, а в чем — демократическая, отличающаяся более или менее осознанно выраженным народным содержанием, отражающая народную (хотя бы даже общедемократическую, а не социалистическую) точку зрения на современность, на процессы, характеризующие жизнь страны, народа. Это важно для того, чтобы лучше разобраться в явлениях искусства сегодняш-

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 24, стр. 120—121.

него дня, а также в традициях, к которым восходят эти явления.

К сожалению, в некоторых наших искусствоведческих работах проявления буржуазной культуры с ничтожными прожилками, вкраплениями культуры демократической иногда получают предпочтение перед проявлениями демократической и даже социалистической культуры.

Именно так случилось и с итальянским неореализмом, мощным течением в кинематографии, возникшим сразу же после окончания войны: оно было объявлено «закончившимся», «исчерпанным» уже в начале пятидесятых годов.

Вызванный к жизни итальянским антифашистским Сопротивлением, неореализм сразу заявил себя как демократическое художественное течение, полное художественного своеобразия и подлинного гуманизма. Именно демократизм, близость к народным массам отличали произведения неореализма от подобных ему явлений в других западноевропейских странах, тоже рожденных в огне антифашистской борьбы, но не вобравших в себя так полно и живо народные чаяния и идеалы.

После долгой ночи фашизма молодые кинематографисты Италии с жадностью устремились к свету. И этот свет увидели они в жизни, борьбе и морали человека труда, простого итальянского труженика.

«Рожденное духом Сопротивления, — пишет С. Герасимов в рецензии на книгу «Современное искусство Италии» («Новый мир», 1970, № 10), — брожением народно-революционных сил после поражения Италии во второй мировой войне, неореалистическое киноискусство, поднявшееся на этой благодатной духовной основе, смогло показать современному обществу всю мощь национального гения Италии и повлияло на развитие мирового кинематографа с той императивной силой, которая всегда сопутствует победительному «примеру».

А между тем иные теоретики неореализма склонны все это течение сводить к сумме изобразительных приемов, найденных Росселлини и Дзаваттини, Де Сика и Де Сантисом. Разумеется, «отцы» неореализма сделали большие открытия чисто кинематографического значения, обновили и освежили средства кинематографической выразительности, приемы режиссуры и принципы использования актеров, способы декоративного оформления и монтажа. Эти открытия известны, они принадлежат истории, и не воздать им должное просто невозможно. Известно и то, что великие свершения неореализма, тот качественный прыжок, который связан с ним в развитии кинематографии как искусства, опирались на прочную базу лучших достижений мирового реалистического кинематографа, в особенности кинематографа советского. В римской киношколе, где учились будущие организаторы неореализма еще в период фашизма, преподавал коммунист Умберто Барбаро, который хорошо знал советский реалистический кинематограф. Де Сантис вспоминал, что запрещенные в прокате, но имевшиеся в школьной кинотеке фильмы Пудовкина там крутили десятки и сотни раз. Эстетика «Матери» и «Конца Санкт-Петербурга», статьи В. Пудовкина, которые с помощью Умберто Барбаро тоже стали известны питомцам школы, и создали ту художественную почву, на которой потом родились памятные всем открытия неореализма. Многие выпускники школы вспоминают также «Детство Горького» и «В людях» Марка Донского. Суровый, беспощадно правдивый язык этих фильмов, отличавшее их умение видеть доброе и красивое в убогом и нищем быте — все это тоже оставило заметный след в сознании молодых художников, которым предстояло революционизировать искусство итальянского экрана.

А революция эта коснулась не только формы, не только средств кинематографического ви́дения действительности — впервые в киноискусстве капиталистического мира возник целый поток фильмов, отразивших реальную, доподлинную народную жизнь с необыкновенной живостью, естественностью и полнотой. Причем в лучших неореалистических фильмах это не был некий взгляд со стороны, взгляд честного интеллигента, пришедшего «в народ» посмотреть, как он живет. Нет, авторы «Рима — открытого города», «Похитителей вело-

сипедов», «Нет мира под оливами» и «Рима в 11 часов» с почти не встречавшейся прежде непосредственностью и цельностью выражали и отражали именно народный взгляд на явления действительности. И в этом состояли сила и своеобразие неореализма. Не случайно многие деятели неореализма были коммунистами. Иные — голосовали за компартию. Еще в период фашизма, в 1942 году, в написании сценария фильма «Земля дрожит» режиссера Лукино Висконти участвовал коммунист Марио Аликата. (После войны Аликата стал одним из руководителей Итальянской компартии, директором «Унита».)

Эта связь с коммунистической идеологией, в разных фильмах проявившаяся с разной мерой отчетливости и глубины, питала неореализм как новаторское, по сути, революционное художественное течение, хотя среди тех, кто был в орбите этого могучего течения, были и не коммунисты, и даже люди, далекие от понимания марксизма-ленинизма. Но в ту пору они, как и их коллеги-коммунисты, отражали духовный подъем нации, освободившейся от фашизма, мораль и нравственную силу простых людей, противостоящих растленной морали правящих классов, скомпрометированных своей духовной, а часто и непосредственной, открытой деловой связью с фашизмом.

Впервые в истории зарубежного кинематографа появились не отдельные картины, а именно течение, в большой степени свободное от буржуазного идеологического давления, находившееся вне орбиты буржуазной культуры. Отсюда и только отсюда — присущие неореализму антидекадентские черты. Формализм, штукарство, желание увидеть в человеке лишь проявления подсознательных комплексов и т. д.— все это было чуждо произведениям неореализма. В этом — еще одно доказательство антибуржуазности неореализма в лучшую пору его развития.

И именно эту особенность неореализма сразу же увидели и по-своему правильно, встревоженно оценили правящие классы.

Разве мало и до того возникало и во Франции, и в Англии, и в США произведений реалистического искусства, исполненных правды, боли за простого человека? Все эти произведения, разумеется, тоже беспокоили капитанов буржуазного мира. Но то были произведения, все же стоявшие на позициях буржуазного гуманизма. Они чаще всего не замахивались на сами принципы буржуазной духовной культуры, морали, не ставили коренные вопросы социального бытия народных масс.

Здесь же все было другое. Неореалисты отрицали буржуазную мораль и буржуазный гуманизм, показывали людей трудящихся классов, впрямую противопоставленных буржуазному правопорядку, власти класса эксплуататоров, насквозь прогнившего, разъеденного коррупцией, долголетней связью с фашизированным государственным аппаратом.

Наша кинокритика не сразу и не в полной мере оценила то новое, что принесли молодые итальянские режиссеры, питомцы римской киношколы, в мировое искусство экрана. Очевидно, исследователей, обратившихся к первым фильмам неореалистов, настораживал налет натурализма, элементы фрейдистской философии, которые все же сказывались в трактовке побудительных мотивов действий героев в некоторых неореалистических лентах.

Критика не находила в фильмах неореалистов изображения классовой борьбы в ее осознанных, организованных компартией формах и потому скорее относила сценарии Дзаваттини, ленты Росселлини, Де Сантиса, Джерми, Кастеллани к явлениям, аналогичным итальянскому натурализму конца XIX века — веризму, — хотя сам этот термин — натурализм — обычно не употреблялся, он скорее подразумевался.

Но когда с мирового экрана стали сходить фильмы неореализма, а на смену им явились картины, в которых не было отражения народной жизни в ее сущностных закономерностях и проявлениях, хотя иногда, правда, и воспроизводились внешние атрибуты неореалистических лент — грязные улицы, веревки с бельем, галдящая толпа, — тогда разговор о неореализме стал вестись на более высоком теоретическом уровне. Теперь уже в «Риме в 11 часов» или в «Два гроша надежды» даже вчерашние скептики стали обнаруживать от-

блески яростной классовой борьбы, отражение народной психологии в ее ранее не исследованных западноевропейским кинематографом чертах и проявлениях.

Пожалуй, в ту пору все и сошлись на том, что неореализм был подлинно демократическим течением, отразившим подъем нации после падения фашистского режима.

А в середине 50-х годов, когда неореализм потерял свое место в кинопроизводстве Италии, в итальянской печати возникла острая дискуссия о его судьбах. Позднее она прошла и среди наших теоретиков кино.

Отражение этой дискуссии можно видеть и в недавней статье Б. Зингермана «Итальянское кино и итальянское общество» (сб. «Современное искусство Италии», М., «Искусство», 1970), где снова обстоятельно и точно определяется место неореализма в развитии искусства страны. Автор стремился, по-видимому, подвести итоги дискуссии, на протяжении ряда лет кипевшей вокруг неореализма. И несмотря на ряд спорных положений, ему удалось выдвинуть несколько наблюдений, представляющих несомненный интерес. В частности, заслуживает серьезного внимания мысль Б. Зингермана о том, что неореализм выполнил одновременно две задачи — общеевропейскую и чисто национальную, итальянскую. Оказав широкое влияние на искусство других стран, он остался вместе с тем сугубо итальянским художественным течением.

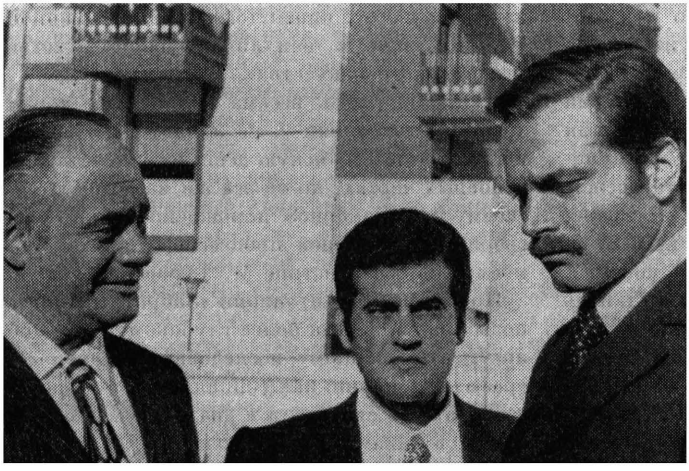
Известно, что насчет причин «конца» неореализма существуют и в итальянском и в советском киноведении разные точки зрения. Одни полагают, что неореалистические фильмы перестали выпускаться по чисто внешним причинам — из-за давления голливудских кинокомпаний, произвола клерикальной и государственной цензуры, отсутствия средств у национальных кинопромышленников и т. п. Другие указывали, что изменилась сама действительность: социальная революция, которой жаждали неореалисты, не произошла, общество в определенной степени стабилизировалось, возникла «нормальная» буржуазная жизнь, в условиях которой неореализм не мог не начать вянуть и вырождаться.

Автор статьи, о которой у нас сейчас идет речь, не вполне соглашаясь с первой точкой зрения, не видя в ней достаточно убедительного объяснения кризиса, поразившего неореализм, еще более решительно возражает против второй.

Б. Зингерман, в частности, оспаривает весьма распространенную точку зрения на эволюцию неореализма, впервые предложенную И. Соловьевой в книге «Кино Италии» (М., «Искусство», 1961). Суть этой концепции Б. Зингерман сводит к следующим положениям: после насильственного прекращения антифашистского Сопротивления, не приведшего к социалистической революции, в стране восторжествовал обычный «нормальный» путь буржуазного развития, что предопределило отход итальянского искусства второй половины 50-х годов от неореализма, возникновение других художественных и идейных тенденций.

При такой концепции И. Соловьевой, указывает Б. Зингерман, казалось совершенно естественным, что после неореалистических лент, пронизанных ощущением истинно народной жизни и человеколюбием, в Италии, перешедшей от неразрешившейся революционной ситуации к «нормальному», то есть обычному буржуазному, укладу жизни, и в кино наступила пора разочарования, «похмелья». Основными мотивами итальянских фильмов 50-х — начала 60-х годов стали одиночество, усталость, душевная опустошенность, а главным выразителем настроений, характерных для итальянского общества этого периода, выступил Антониони, у которого эти мотивы были выражены наиболее открыто и последовательно. Далее Б. Зингерман полемизирует с известной статьей М. Туровской «Микеланджело Антониони — первое знакомство» («Искусство кино», 1962, № 6), главная мысль которой в том и состояла, что «в самом обществе, накопившем усталость и разочарование несбывшихся надежд, не было уже почвы для неореалистической концепции», вот и наступила пора побед Микеланджело Антониони.

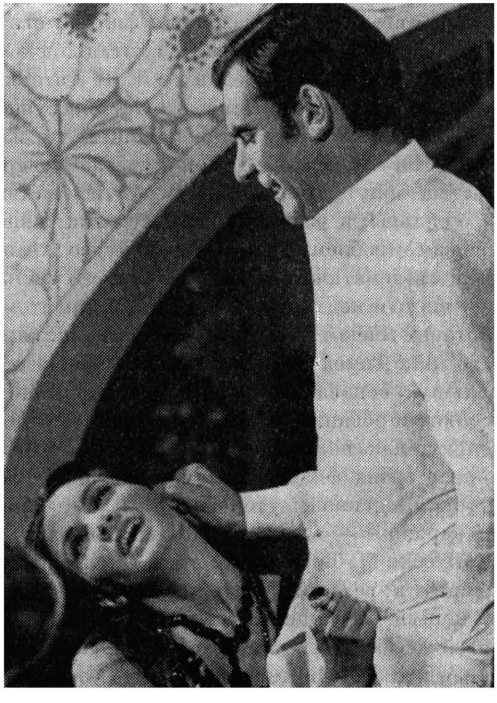
Но факты говорят, что и в 50-х и в начале 60-х годов, то есть и в условиях так называемо-



«Признание полицейского комиссара прокурору республики». Режиссер Дамиано Дамиани

«Сакко и Ванцетти». Режиссер Джулиано Монтальдо

«Следствие по делу гражданина выше всяких подозрений». Режиссер Элио Петри



«Забриски Пойнт». Режиссер Микеланджело Антониони

го «экономического чуда», появлялись картины, которые свидетельствовали, что и в этот период демократическое движение не только не угасло в Италии, а, наоборот, приняло новые, мощные формы. Активная политическая жизнь, рост авторитета компартии (четвертая часть населения Италии голосует за коммунистов), острые классовые бои — все это прежде всего и характеризует положение в стране, где нельзя видеть только «горечь несостоявшихся надежд» (хотя и горечь тоже, конечно, ощутимо окрашивала и тогдашнюю жизнь и искусство определенной части итальянского общества).

Но верно и обстоятельно развернув полемику с теми, кто видел в итальянском обществе лишь «утраченные иллюзии», Б. Зингерман сам склоняется к мысли о том, что на смену неореализму пришел некий новый, как бы высший этап в развитии итальянской кинематографии. Выразителем времени, по его мнению, становится искусство Феллини, Висконти, Пазолини, Антониони. Творчество Феллини и Висконти ему представляется наиболее ценным, и автор статьи разбирает фильмы этих мастеров в широких связях с итальянской действительностью последних лет. К Антониони он более строг, считая, что тот, по существу, всю жизнь ставит лишь один и тот же фильм, и в «Затмении», где он достигает совершенства, «внутренняя бедность его искусства всего сильней и раскрывается». Критик, явно упрощая проблему, считает творчество Антониони «математически заданным», а его фильмы — чистым психологическим экспериментом, в котором «некоторые новые мотивы итальянского кино, имеющие под собой глубокие социальные основания», достигли (что верно) абсолютизирования и даже опошления(?), поскольку, как полагает Б. Зингерман, Антониони в своих фильмах эти мотивы «довел до глубокомысленной, утонченной и мрачной бульварщины — он их скомпрометировал».

Так, если М. Туровская видела в Антониони вершину в развитии итальянского кино тех лет, новый, невиданный цвет, возросший на почве, обеспложенной тотальным разочарованием, то Б. Зингерман начисто отрицает какой-либо вклад этого режиссера в развитие прогрессивного кинематографа современной Италии, видя в нем лишь «увядшую ветвь итальянского искусства».

Думается, здесь весьма спорны обе точки зрения: Антониони — не феномен, отразивший в себе итальянскую действительность в ее основных чертах, но он все же заметное и по-своему закономерное порождение некоторых свершавшихся в ней процессов (и в этом, по-моему, ближе к истине М. Туровская).

Новый фильм Антониони «Забриски Пойнт» позволяет прийти к более глубокому и научно аргументированному исследованию кинематографа Антониони как социального феномена, взятого не в статике, а в диалектическом развитии, в динамике, в движении.

В творчестве Пазолини Б. Зингерман наряду с его яростной активностью и изобразительной силой справедливо видит натурализм, обостренный интерес к жестоким нравам деклассированных элементов, к биологическому началу в человеке, что подтверждается и картинами, созданными Пазолини в самое последнее время.

Пьер Паоло Пазолини в первых своих фильмах создал впечатляющую картину римского дна, гнета и произвола, обрушивающихся на простого, «маленького» человека. Но дальнейший путь режиссера был сложен и противоречив — здесь были и взлеты, были и падения, а главное — как раз последние годы отмечены в творчестве режиссера полным уходом от реализма к символам, аллегориям, жестокой эротике.

Пазолини всегда декларировал свою антибуржуазность, правда, нередко атаки против буржуазного образа жизни и морали сочетались у него с довольно путаными аллегориями, срывами в мрачную психопатологию и никогда не сопровождались какой-либо положительной программой,— в этом я согласен с Б. Зингерманом.

В одном из последних фильмов Пазолини «Свинарник», как и во многих картинах, созданных в эти годы влиятельными режиссерами Франции и Италии, подвергается рассмотрению суть нынешнего общества и современного

человека. Действие фильма происходит в доме западногерманского магната, который заключает пакт с бывшим нацистским преступником. Таким образом, приметы злободневности налицо. Но когда режиссер развертывает на экране сцены людоедства, скотоложества, чудовищных человеческих пороков и извращений, странные и страшные аллегории — то становится совершенно ясно, что здесь мы имеем дело лишь со словесным декларированием антибуржуазности. По сути же своей все идеи «Свинарника» почерпнуты из потоков антигуманистического искусства, буржуазный характер которого неоспорим.

Это же можно сказать и о «Декамероне», премированном на фестивале в Западном Берлине в 1971 году, — этом причудливом наборе страшных картин физического и морального человеческого уродства. Здесь даже не прочитывается какая-либо проекция в современный буржуазный мир.

Итак, остались Феллини и Висконти. В их творчестве, отражающем более трудный, более мучительный анализ современного общества, В. Зингерман видит наиболее прогрессивную тенденцию итальянского искусства экрана сегодня. (Правда, к Феллини и Висконти критик добавляет еще позднего Росселлини с его «Генералом Делла Ровере» — в статье содержится яркий анализ этого фильма.)

В таком методологическом построении истории итальянского кино последних лет много интересного. Изобразительная сила лучших лент Висконти и философская глубина таких картин Феллини, как «Ночи Кабирии», «Сладкая жизнь», «$8^1/_2$» и некоторых других, — явления большого масштаба. Верно очерчены и кризисные моменты в творчестве Антониони и Пазолини. Правда, подчеркнем еще раз, нам не кажется точным определение Антониони как ремесленника и мистификатора. М. Туровская при недостаточно четком методологическом подходе к творчеству Антониони (на что Б. Зингерман указал правильно) все же, как мне кажется, точнее определила многие особенности таланта этого художника, сделав интересный анализ его ранних фильмов. Последний фильм Антониони «Забриски Пойнт», напомним об этом еще раз, показал, что Антониони и раньше обладал потенциями, которые помогли ему в этой картине прийти к пониманию реальной трагедии, переживаемой американской молодежью, дать во многом правдивый и точный анализ этой трагедии.

Однако основной предмет нашего спора с Б. Зингерманом — это традиции итальянского неореализма, его исторические судьбы и перспективы. Вся эта проблема представляется нам сегодня много сложнее, и рассмотреть ее хотелось бы и методологически несколько по-иному, чем это сделал Б. Зингерман в своей во многом интересной работе.

Так что же сделали неореалисты? И кто они такие? Можно ли согласиться с тем, что несбывшиеся мечтания о наступлении эры социальной справедливости заставили их уйти со сцены и они лишь уготовили почву для рождения новых художников, которым открылась иная и более глубокая правда о современном капиталистическом мире?

Б. Зингерман отметает ту часть этой концепции, которая касается «несбывшихся надежд» на социальную революцию, справедливо указывая на нарастание (а отнюдь не ослабление!) классовой борьбы в Италии.

Он с уважением говорит и о заслугах неореалистов, об их прежней роли в искусстве, но затем все-таки приходит к выводу, что сегодня их традиции неплодотворны, что они — история, яркая, незабвенная, но только история! Ведь их творческие принципы «не работают» и не могут «работать» сейчас, когда все так усложнилось в окружающем мире.

«На фоне «Дороги» (речь идет о «Дороге» Феллини. — *В. Б.*),— пишет Б. Зингерман, —историческая и художественная изжитость неореализма сделалась очевидной. В дискуссии о неореализме, которая горячо завязалась в 1955 году, вскоре после появления «Дороги», об этом направлении говорили уже в прошедшем времени. Стало очевидно, что вокруг, в итальянской действительности, в общественной атмосфере Европы что-то переменилось, что эти перемены неореалистами не предполагались и не брались в расчет. Победоносная и уверенная энергия, с какой Феллини утверждал свой

взгляд на мир, ощутилась в «Дороге» особенно сильно на фоне выцветших мотивов последних неореалистических картин. Следовательно, очевидно, предположить, что Феллини ведома некая новая правда об итальянской действительности послевоенных лет, которая от неореалистов ускользнула, которой они еще не знали».

Итак: «некая новая правда об итальянской действительности».

Заметим, кстати, что это утверждение опирается в определенной мере на взгляды самих итальянских режиссеров и критиков, в том числе и тех, кто был связан в свое время с движением неореализма. Да, и им показалось, что традиции неореализма мертвы, неплодотворны, что все достижения неореализма — это славная, но древняя история.

Что ж, оценим по достоинству тот факт, что конец 50-х и весь период 60-х годов был сложным, по существу, кризисным периодом в итальянском киноискусстве. Тогда в Италии в обилии стали штамповаться и «вестерны-спагетти», и пошлейшие комедии, приправленные эротикой, и псевдоисторические фильмы — все это финансировалось крупными американскими компаниями.

В кинематографе, который критика называла «серьезным», появились фильмы, снятые с большим мастерством, фильмы, где случались и крупные кинематографические открытия, но в которых авторы пристально рассматривали лишь человека, либо поставленного в «пограничную» ситуацию, либо обуреваемого подсознательными комплексами.

Кризис коснулся и видных мастеров. Мы видели фильмы, созданные режиссерами, связанными в прошлом с неореализмом, но очень далекие от основных принципов этого течения, по существу, фильмы буржуазные. Это относится и к творчеству таких мастеров, как Де Сика, Джерми.

Недаром Де Сика с горечью признавался, что в ряде его фильмов —«Вчера, сегодня, завтра», «Золото Неаполя» и других, в которых участвовала София Лорен, — были утрачены многие характерные для его прежнего творчества черты. «В них нет выдержанности, — признавался он, — а главное, души, которые были в моих первых работах. И это мучает меня. Это как раз те фильмы, которые я не должен был ставить».

Итальянские продюсеры, подчинившись своим заокеанским заказчикам и банкирам, лишили большую часть итальянского кинопроизводства национального своеобразия. Многочисленные копродукции со странами Европы сыграли в этом отношении далеко не последнюю роль. Родился некий «усредненный» фильм, в котором наличествовали и внешние приметы неореализма, но появился новый герой (обычно видный американский актер или актриса), а главное, появилось совершенно иное отношение к жизни. Этот «усредненный» фильм отчалил от берега реализма и причалил к другому берегу — к массовому буржуазному искусству.

Капитанам кинорынка удалось сменить вехи всего итальянского кино — они не только раздавили неореализм (я не хочу отрицать и внутренние, в том числе и субъективные причины кризисных явлений в неореализме), они не только открыли шлюзы для дешевой пошлятины. Они оказали поддержку декадансу.

Известный итальянский актер Раф Валлоне писал о неореализме: «В годы его расцвета слава нашего кино стала поистине мировой. До подобных высот национальное киноискусство никогда больше не поднималось. Это не тоска по безвозвратно ушедшим золотым дням, а констатация бесспорных истин. Демократическое социальное направление — «неореализм» — подвергалось и подвергается нападкам многих. Было бы неверно полагать, что с середины пятидесятых годов это направление перестало существовать благодаря подобным нападкам. Изменились социальные, экономические условия, способствовавшие возникновению и расцвету неореализма. Кинодельцы, начавшие финансировать кинопроизведения, по непонятным для них причинам давшие громадные сборы, быстро смекнули, что если в нашем обществе возобладают тенденции и идеи, проповедуемые авторами неореалистических фильмов, то плодами коммерческого успеха подобных работ придется пользоваться

недолго. После весьма краткого периода растерянности сработала классовая солидарность толстосумов. Были приведены в действие все законы и установления так называемого «свободного мира». Защелкали продажные перья буржуазных борзописцев. Началось фронтальное наступление на неореализм. В течение длительного времени против него велась планомерная кампания в прессе. В борьбе этой использовались все средства, ложь, дезинформация, финансовый и политический шантаж. Спешно начались съемки бездумных, так называемых развлекательных лент» (сб. «Буржуазное общество и культура», М., Политиздат, 1967, стр. 213).

Мне представляется это высказывание интересным анализом реальности.

Кстати сказать, в работах Ж. Садуля, статьях Р. Юренева, Г. Богемского и других советских исследователей неореализма еще в конце 50-х — начале 60-х годов выдвигались верные и глубокие суждения о причинах кризиса неореализма и вместе с тем раскрывалась непреходящая ценность идейно-эстетических принципов этого течения.

В связи с этим мне представляется неточной полемика Б. Зингермана с Р. Юреневым.

«Итальянский неореализм,— писал Р. Юренев в статье «Эстетические воззрения мастеров итальянского неореализма» (сб. «Современное искусство за рубежом», М., «Наука», 1964), — самое яркое и, бесспорно, наиболее прогрессивное явление в современном зарубежном киноискусстве». Он справедливо отождествляет лучшие произведения неореализма с реализмом, а иные из них— с социалистическим реализмом, раскрывая в то же время антиреалистическую сущность многих фильмов, поднятых на щит буржуазной критикой.

В этой статье, написанной в 1964 году, то есть тогда, когда, по мнению многих, неореализм уже окончился, критик отмечал: «Уже сейчас ясно, что итальянский неореализм, выдержав серьезнейшие испытания, преодолев творческий кризис, обновился, окреп и продолжает свое развитие, сближаясь с социалистическим реализмом».

И это действительно так. По существу, традиции итальянского реализма в киноискусстве, родившемся в первую послевоенную пору, не пресекались никогда.

Поэтому трудно согласиться с теми теоретиками, которые пытаются доказать, что в 60-е годы наиболее ценно было лишь то, что создавалось как бы вопреки неореализму.

Но ведь именно в 60-е годы были сделаны «Невеста Бубе» Коменчини, «Я ее хорошо знал» Пьетранджели, «Бум» Де Сика и другие фильмы, в которых по-новому, с учетом новой исторической обстановки в стране, развивались традиции неореализма (вместе с тем в этих фильмах видны и иные стилистические потоки).

Но правда и то, что в эти же годы получила развитие тенденция декадентская, уводящая зрителя в сторону от изображения реальной жизни, в мир исследования человеческих аномалий.

В творчестве Феллини, Пазолини, в определенной степени Висконти была выдвинута в эти годы принципиально новая — по сравнению и с неореализмом и даже с их собственными ранними работами — творческая и идейная программа.

Появились и фильмы молодых художников, более иррациональные по форме и «левые» по политической проблематике, быстро подхваченные на щит буржуазной критикой.

Казалось бы, они и поведали ту «новую правду» об итальянской жизни, которой не было у «добрых» неореалистов.

Но не будем торопиться с выводами. Попробуем трезво оценить то «новое слово», которое сказали в своих лучших фильмах крупнейшие мастера, пришедшие «на смену» неореализму.

Да, «Сладкая жизнь» — это произведение огромной взрывчатой силы, произведение художника, отрицающего капиталистический правопорядок и мораль. И в последующих своих работах Феллини показал свои могучие художнические потенции, но вместе с тем продемонстрировал (как и в некоторых своих ранних работах) и растерянность перед реальностью, неспособность увидеть и осмыслить причины царства зла, которое он столь зорко видит и впечатляюще воспроизводит на пленке. Он увидел не только в окружающем его

мире, но и в самом человеке лишь страшное, омерзительное, то, что лишало зрителя какой-либо надежды на возможность сколько-нибудь радикальных перемен.

Куда дальше пойдет художник, поставивший совсем недавно свое самое пессимистическое, прямо-таки апокалиптическое произведение «Сатирикон»,— куда дальше пойдет Феллини, покажет время. Не исключено, что он вновь обретет в себе силу увидеть, что конвульсирует и разлагается не человек и человечество, а общество, основанное на подавлении и угнетении человека.

В то же время жизнь показала, что демократическая и антибуржуазная струя в искусстве Италии, родившая неореализм, вопреки прогнозам многих критиков, не ушла в подпочву, что итальянская действительность породила не только многослойный, порой безысходно противоречивый мир Феллини и Пазолини, а в определенной степени и Висконти, в творчестве которого, наряду с нарастающими декадентскими тенденциями, остались и элементы резкой антибуржуазной и антифашистской критики.

Никак не зачеркивая крупные кинематографические открытия этих художников и режиссеров меньшего масштаба, я все же не склонен считать, подобно Б. Зингерману, что даже Феллини совершил открытие некой «новой правды», которой не достигли неореалисты. Наоборот, Феллини, как и Пазолини, в последних своих фильмах все дальше уходит от реализма, от социального анализа действительности.

Неореалисты умели встать на точку зрения народа, им была ведома социальная подоплека общественной жизни. Их мораль и их идеал — это мораль и идеал труженика, если и не промышленного рабочего, то, по крайней мере, того слоя, из которого рекрутируются пролетарии города и села.

«Кино 45-го года,— писал Чезаре Дзаваттини,— как оно начиналось, находилось в прямой зависимости от жизни народа, оно диктовалось этой жизнью, показывало ее проблемы, ее трудности. В последующие годы эта прямая, непосредственная связь была поглощена буржуазной индустрией. И хотя я с удовольствием хожу в кино, чтобы посмотреть хороший фильм — английский, французский или итальянский, но это не мешает мне понимать, что это фильм буржуазный, как бы талантливо сделан он ни был».

Что касается высказываемых нередко сомнений насчет якобы убывающей изобразительной силы неореалистических фильмов, то и здесь тоже стоит сделать важные поправки.

Просто сравнить фильмы, созданные в наши дни и двадцать лет назад, а потом из этого сравнения делать далеко идущие выводы, было бы неверным. Кино — искусство, связанное с техникой. На памяти одного поколения оно обрело звук, а затем цвет. Способы кинематографической изобразительности непрерывно совершенствуются. Ведь даже великий фильм, скажем, двадцатых годов, современный зритель не может воспринимать так, будто он смотрит картину, созданную в наши дни. Здесь нет непосредственного восприятия, а всегда поправка на историю, на тот вклад, который внес фильм в судьбы искусства экрана. Поэтому я полагаю, что прямые сравнения фильмов, созданных с двадцатилетним интервалом, неплодотворны. Разумеется, сейчас «Похитители велосипедов» или «Рим в 11 часов», «Нет мира под оливами» или «Под небом Сицилии» смотрятся совсем не так, как в ту пору, когда они появились. По способам воспроизведения жизни они кажутся устаревшими. Многие приемы драматургии, монтажа, техники сейчас выглядят наивно.

Здесь, кстати, одна из позиций, разделяющая кино с литературой или музыкой. Шекспир и Бетховен, Пушкин и Чайковский и сейчас непосредственно воздействуют на читателя и слушателя без скидок на историю.

Но, и это совершенно ясно, без «Рима в 11 часов» или «Похитителей велосипедов» были бы невозможны сегодняшний размах реализма и сегодняшние победы социального и политического кино во всем западном мире.

Я не согласен и с тем, что Феллини в лучшем своем фильме, в «Сладкой жизни», совершил нечто вроде революции в итальянском кино. По-моему, как раз в «Сладкой жизни»

способы изображения часто берутся у неореалистов, но повертываются по-другому, преследуя принципиально иные цели.

Дело, словом, не в том (хотя это важно), почему окончился неореализм. В мировом искусстве не так уж редко мощные художественные течения имеют такой короткий век.

Дело в том, какое значение для судеб искусства имеет итальянский неореализм. А это значение трудно переоценить. В условиях буржуазного общества ни отдельные художники, ни целое поколение художников никогда еще не достигали такого уровня правды и социального анализа, какого достигли неореалисты.

Вот почему так знаменателен факт, который поразил нас всех в самое последнее время. Разве не достоин удивления — с точки зрения того же Б. Зингермана, анализ которого никак не предусматривал этой возможности, — тот факт, что в последние два года в Италии возникают фильмы, явно продолжающие и развивающие традиции неореализма, похороненные было излишне торопливыми критиками по первому разряду.

В этом плане особенно интересны фильмы из Италии, показанные на VII Международном кинофестивале в Москве в июле 1971 года.

«Признание полицейского комиссара прокурору республики» (режиссер Дамиано Дамиани), разоблачающий буржуазный правопорядок,— фильм, получивший один из главных призов фестиваля.

«Следствие по делу гражданина выше всяких подозрений» (режиссер Элио Петри), в своеобразной форме раскрывающий механизм насилия и подавления личности буржуазной государственной машиной.

Проблема борьбы с колониализмом остро и талантливо поставлена в фильме «Кеймада» (режиссер Джилло Понтекорво).

Фильм «Сакко и Ванцетти» режиссера Джулиано Монтальдо прозвучал как разоблачение современных наемных убийц в США.

Эти фильмы открыто противостоят не только «коммерческому» кинематографу, «массовой» буржуазной культуре. Они противостоят и декадентству, ибо предлагают совсем иную концепцию человека: человек — не песчинка в вихре жизни, не существо, обуреваемое лишь подсознательными комплексами; человек социален, он может и должен бороться за свое будущее, за будущее человечества.

Фильм режиссера Элио Петри и сценариста Уго Пирро «Следствие по делу гражданина выше всяких подозрений» — гротеск в форме детектива. Герой картины — полицейский комиссар (актер Джан Мария Волонте) делает блестящую карьеру и отождествляет себя с законом, который он представляет. Он совершил убийство. Он убил свою любовницу, убил зверски, в постели, перерезав ей горло бритвой. Но он — шеф, начальник «отдела убийств» полицейского управления, комиссар, «дотторе»— так его зовут подчиненные, зовут так, как и принято в Италии называть почетных, добропорядочных господ.

Полицейский комиссар не просто маньяк-убийца, он сознательно испытывает свою судьбу, как бы бравирует перед подчиненными своей безнаказанностью. Он нагло оставил в квартире убитой женщины свои следы, отпечатки пальцев и даже не пожелал замаскировать все это. Зачем? Он выше всяких подозрений! Его алиби — это высокий полицейский чин и беззастенчивая демагогия фашистского толка.

Он участвует в разгоне студенческой демонстрации и садистски измывается над студентом, задержанным полицией, заставляя его дать ложные показания, оклеветать товарищей. Все дозволено! Ведь он — полицейский чин, представитель власти, чуть ли не сам закон.

Комиссар доходит до того, что сообщает на улице первому попавшемуся прохожему, что именно он недавно убил женщину. Но когда этот старый маленький человек, придя в полицию, видит за столом того, кто сообщил ему, что он убийца, старик теряет рассудок и в страхе отказывается от всех своих показаний.

Все дозволено!

И пока «дотторе», «шеф» сам не заставляет себя арестовать, он непогрешим, он выше всяких подозрений. Оказывается, что при очень несложной мимикрии можно замести следы

даже для всех очевидного преступления и не только не попасть за решетку, но и не лишиться своего служебного кресла.

Фильм-памфлет, фильм-гротеск, обличающий и произвол власть предержащих, и фашистскую демагогию, которой охотно пользуются такие люди в борьбе с инакомыслящими, одновременно с такой же силой обличает могучий аппарат слежки, подслушивания, подавления, применяемый буржуазным государством.

Таков фильм Элио Петри и Уго Пирро.

Правда, нельзя не видеть, что в этот реалистический, разоблачительный фильм врываются и иные потоки. Они чувствуются уже в первом кадре — комиссар полиции убивает любовницу в постели, во время полового акта. Героя все время преследуют мазохистские комплексы, он ходит по краю пропасти, испытывая судьбу. А во встрече с прохожим, которому он признается, в развиваемой полицейским чиновником философии «все дозволено» вдруг чувствуется реминисценция из Достоевского, хотя и упрощенная до плакатного гротеска. Полицейский шеф — антипод и двойник Раскольникова, попавшего наконец в наполеоновское кресло.

Включение в ткань фильма такого рода прямых реминисценций, а также ряда натуралистических кадров, с шокирующей здоровое чувство зрителя обстоятельностью показывающих психопатологические комплексы, обуревающие героя, — все это не обогащает, а отяжеляет картину.

Итак, в фильме есть новые, в том числе и декадентские черты. Но влияние на него эстетики неореализма бесспорно.

А в некоторых фильмах художники этого ряда идут в социальном анализе дальше неореалистов, показывая бесправие человека в условиях буржуазной демократии, произвол власть предержащих.

Герой итальянского фильма «Признание полицейского комиссара прокурору республики» полицейский чиновник Бонавиа убеждается, что он не может в рамках закона, в который он верил, наказать коррупционеров и убийц, поддерживаемых крупным капиталом и вышестоящей властью. И Бонавиа решает сам свершить правосудие — он убивает главаря мафии, за спиной которого стоят строительные подрядчики и отцы города, судьи и высшие полицейские чины. Но и этот террористический акт, за которым, как надеялся Бонавиа, последует громкий, публичный процесс, в ходе которого коррупционеры и вожаки мафии будут разоблачены, кончается ничем. Героя просто убивают в тюрьме, а те, кто дирижирует преступлениями и коррупцией, торжествуют свой очередной успех. Нет справедливости в условиях буржуазной демократии. Субъективная честность чиновника ничего не значит в механизме лжи и обмана. Ведь и другой герой фильма, прокурор — тоже субъективно честный и порядочный человек, — оказывается на деле не только не вершителем закона, но, по существу, соучастником преступления.

Вывод из такого рода картин зритель может сделать сам.

Он ясен и определенен; капитализм, его правопорядок, его конституционные законы, его мораль враждебны человеку. Именно эта ясность и определенность позиции художников в осуждении мира зла и насилия и отличает подобного рода произведения от тех декадентских фильмов, которые, порой весьма талантливо и впечатляюще, рисуют бессилие человека, находящегося вне общества, «некоммуникабельность» индивидуумов, алогичность их поступков, не пытаясь проникнуть в существо причин отчуждения и подавления личности в современном буржуазном обществе.

Режиссер Джулиано Монтальдо, постановщик фильма «Сакко и Ванцетти», недавно писал: «Мы — дети неореализма. Его опыт и традиции незыблемы. Вся наша общекультурная и кинематографическая подготовка — из неореализма. Конечно, Феллини, Антониони, поздний Висконти оказали на творческие поиски каждого из нас некоторое влияние, но Петри, Понтекорво, Рози и я сам продолжаем в ином, новом ключе опыт и уроки нашего великого учителя Роберто Росселлини и других «отцов» неореализма. Сегодня перед нами

другие проблемы, другая тематика, но уроки прогрессивного итальянского кино первых послевоенных лет — это наши университеты» («Спутник кинофестиваля», 1971, № 11).

Весьма важное заявление!

Значит река прогрессивного итальянского киноискусства не иссякла, она вновь доказывает свою животворную силу. Гражданское, политическое кино, с проявлением которого мы все чаще и чаще встречаемся в Италии,— интереснейшая и очень важная тенденция, которую надлежит глубоко изучить, поддержав в ней ценное, талантливое, правдивое. В этой тенденции (заметим в скобках) есть и чуждые реализму черты, элементы декаданса, но их тоже надо изучать, чтобы лучше отличать зерна от плевел.

Реальные факты говорят о том, что в мировом киноискусстве неминуемо будут укрепляться прогрессивные тенденции, будет обретать силу передовое реалистическое искусство, способное правдиво и ярко отразить происходящие в мире процессы, и многие талантливые художники, которые еще только ищут выход из духовного кризиса, в конце концов освободятся из плена реакционных буржуазных идей, выйдут из тенет декаданса и индивидуализма. И в этом новое доказательство неисчерпаемой силы и энергии реализма.

Секрет обаяния

Неделя болгарских мультфильмов в Москве

Л. Лагин

...Девочка на руках у матери. Девочка счастлива: ей подарили сахарного петушка. Она полна желания сделать всех, всех счастливыми. И она протягивает петушка веселому кудрявому солнышку, которое нарисовано вот тут, совсем рядом, на расстоянии протянутой руки. Это хорошее, детское солнышко. Оно с удовольствием лизнуло петушка и расплылось в улыбке. Ах, до чего же петушок вкусный! До чего же вообще хорошо жить на свете!..

И сразу за этим—слово «край», то есть конец. А мне жалко расставаться и с этой девочкой, и с этим свойским солнцем, и с этим страшно вкусным сахарным петушком, который дал название фильму — «Волшебный сахарный петушок» (режиссер Р. Бычварова) — и которого я бы тоже с удовольствием лизнул. Думается, что я в этом чувстве не единственный.

И такое же огорчение, такая же неохота расставаться с картиной возникали у меня почти каждый раз, когда на экране после очередной ленты появлялось слово «край».

Бывает так — не в первый раз путешествует человек по морю. Рейс давно известный. И вдруг неожиданно открывается перед ним незнакомый прекрасный остров, полный цветов, воздуха, радости и добрых, справедливых, талантливых людей. Так сказать, обыкновенное чудо. Таким островом явилась для меня болгарская мультипликация, декада которой недавно проводилась в Москве. Я большой любитель этого удивительного, подлинно синтетического жанра киноискусства. И я, быть может, один из немногих теперешних читателей «Искусства кино», которые помнят первые, самые робкие и наивные шаги мультипликации. Шестьдесят с лишним лет тому назад, в 1910 году, на экране провинциального кинотеатрика мелькнула передо мною пенящаяся бутылка шампанского. Меня, в числе прочих зрителей приглашали покупать французское шампанское какой-то фирмы. Я и сейчас еще не совсем старый, а тогда мне и вовсе только минуло шесть лет. Поэтому меня нужно простить, что я забыл название фирмы. Но рисованная бутылка, из которой, «как живое», фонтаном било нарисованное шампанское, заливая нарисованную крахмальную манишку нарисованного смешного джентльмена, потрясла мое детское воображение. Это было на заре не только мультипликации, но и игрового кино, которое тогда еще не выбилось, так мне кажется, в ранг искусства.

Теперь, в наши годы, мы присутствуем при таком стремительном росте мультипликационного киноискусства, которое давно уже не нуждается в «скидках на жанр».

Я не кинокритик, не очень обучен расставлять по рангам произведения киноискусства, но те два с лишним десятка мультипликационных — рисованных и кукольных — лент, которые мне привелось недавно увидеть,— по-моему, явление, выходящее далеко за пределы только национальные, и они становятся подлинным достижением мировой мультипликационной кинематографии. И как раз потому, что при всей своей общепонятности для всех народов, болгарская мультипликация насквозь национальна. В ней все черты болгарского характера: душевная чистота, доброта, юмор, музыкальность, смелость, щедрость и красота художественной фантазии, ее органическая, глубинная связь с народным искусством, с фольклором. И эти короткие, а иногда даже и кратчайшие (четыре минуты действия!) ленты интонацией своей, щедрыми красками, богатством выдумки, изобретательностью и в то же время реалистичностью в высоком смысле этого слова, тоже напоминают болгарский фольклор, болгарские сказки про веселых и находчивых юнаков, про деда Петко и бабку Пену, про царя Трояна Ослиные Уши, сказки о хитром Петре и многие, многие другие, в которых правда торжествует, а не окончательно погрязшим в зле персонажам обещается возможность исправиться. И, что особенно важно, картины эти, при всей оригинальности их замысла и сюжета, преисполнены доверием к вкусу и логическим способностям зрителя. Авторы создают свои картины, не разжевывая излишне сюжет и мораль, не опасаясь дать зрителю самому сделать выводы и не сомневаясь в том, что эти выводы будут правильными.

Это ни в коей мере, конечно, не должно быть понято так, что декада показала нам ряд экранизаций сказок. Наоборот. На все два с лишним десятка фильмов только одна лента —«Три дурака»— имеет своей исходной точкой одноименную болгарскую сказку. Но и она почти во всех деталях рассказывает о других, чисто «мультипликабельных» (да будет мне прощена эта словесная новация!), придуманных автором фильма (режиссер и художник Д. Донев) ситуациях. В остальном же нам показали самые разнообразные жанры мультипликаций в современных сюжетах. От пародийной осовремененной легенды о Пигмалионе и Галатее («Мелодрама», режиссер И. Андонов) до антиклерикального «Дьявола в церкви» (режиссер И. Веселинов), от героического и в то же время грустного «Прометея XX века» Т. Динова до трогательной детской миниатюры «Друзья слоненка Гошо» Д. Донева.

...Доверие к зрителю... К его фантазии. К его натуральному человеческому юмору. Ничего лишнего! Если можно обойтись без какой-нибудь детали, пусть сам зритель додумает. Пусть он, к примеру, смотря «Яму» Д. Донева, сам догадается, какой формы должна была бы быть изображена роковая яма, в которую по очереди грохаются герои этой прелестной миниатюры, если б им вдруг захотелось изображения «точно как в жизни». А в «Весельчаках» П. Богданова волчья нора дается всего только маленьким черным кружочком, хотя, казалось бы, ничего не стоило нарисовать ее хоть чуть похожей на нору. Но насколько смешнее и забавнее становится, когда именно этот крошечный кружочек буквально всасывает в себя сначала скрывающегося от погони огромного волка, а вслед за ним — целую ораву пастухов в непостижимо высоких остроугольных шапках.

Но, конечно, юмор, столь органично пронизывающий большинство лент, о которых идет речь, далеко не всегда добродушен.

В «Весельчаках», например, пастухи, столь беззаветно защищавшие своих подопечных овец от волка, вряд ли избрали правильный путь, когда, чтобы достойно отметить победу над злым волком, зажарили и съели спасенное ими стадо.

Есть тут над чем призадуматься кой-каким хозяйственникам, неудачливым администраторам, всем тем, кто непрочь переоценивать свои заслуги в том, что является их повседневной обязанностью.

Недаром этот талантливый фильм был отмечен премией на VIII Болгарском кинофестивале в Варне.

Некоторые из фильмов я смотрел по два и даже по три раза с растущим удовольствием и интересом. Я думал: в чем же секрет их обаяния, кроме бесспорного мастерства и оригинальности выполнения? Ведь вроде бы не такие уже заковыристые сюжеты, да и мораль их будто бы на поверхности лежит...

Ну, взять, к примеру, хотя бы «Яму». Желтенький человечек, совсем по-детски нарисованный, приплясывая и счастливо напевая незатейливую песенку, спешит по дорожке. Он спотыкается о камень, падает в яму. Вылезает с огромной шишкой на лбу, сердитый и недоумевающий. И вдруг его лицо озаряется улыбкой: вдали слышится новая песенка, тоже жизнерадостная, счастливая. Оранжевый человечек, точно такой же, как и он, точно с такой же приплясывающей походочкой... Желтенький человечек преображается. Сейчас он полон радостного ожидания. Он возвращает камень на прежнее место, а сам прячется за кустик (единственная деталь пейзажа!).

Оранжевый человечек, конечно, спотыкается о камень, вместе с камнем летит в яму, так же вылезает из нее с такой же шишкой, такой же сердитый и недоумевающий. И снова радость-предвкушение — на сей раз на лице оранжевого человечка: издали приближается, счастливо напевая и пританцовывая, розовый человечек. И розовенький падает в яму — к великой радости своих предшественников, которые наслаждаются этим зрелищем, спрятавшись за кустик. И вот их уже за кустиком трое, позабывших о своем падении в яму и восхищенно предвкушающих, как вот-вот грохнется в яму четвертый человечек, которому розовый уже услужливо приготовил камень преткновения. И вот он приближается издали — светло-сиреневый!

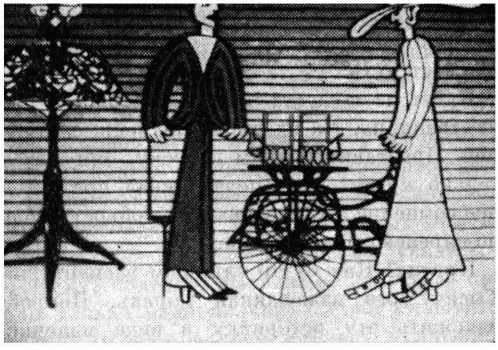
И светло-сиреневый аккуратно грохается в яму, и светло-сиреневый выкарабкивается из нее с огромной шишкой на лбу. Но вместо того чтобы подложить камень очередному прохожему, четвертый достает лопату, деловито засыпает яму, аккуратно приминает и со счастливой песенкой, приплясывая, продолжает путь.

И тут из-за куста возникают три его предшественника. На их лицах полнейшее удивление. Приставив пальцы к виску, они выразительно крутят ими, подчеркивая презрительное сомнение в умственных способностях бледно-сиреневого человечка.

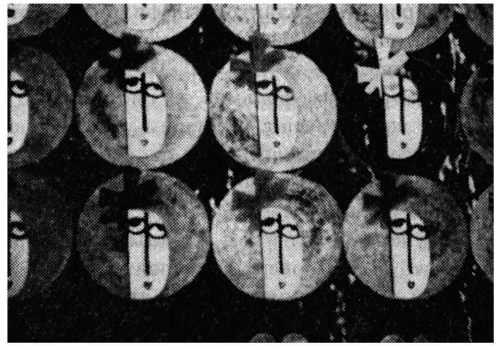
Притча? Как будто слишком элементарная. Тысячу раз изжеванная мораль. Попробуй изложить эту историйку в виде маленькой басни в прозе или стихах, и читатель недоуменно поведет плечами. Но в том-то и дело, что здесь использована чудесная особенность мультипликации: какой-то почти неуловимый штришок на лицах этих трех удивленных человечков, какое-то еле уловимое движение плечами обещают нам, что эти, в сущности, неплохие человечки, возможно, сделают из этой истории и более правильный вывод для своих дальнейших действий. И нарисовано все это так, как мог бы нарисовать и ребенок из детского сада, но рисовали это взрослые художники с великолепным чувством изящного, прекрасно обходящиеся без всякого излишнего антуража: яма, камень, дорога, намеченная двумя легкими линиями, кустик, кучка песка. Человечки, похожие друг на дружку, отличающиеся только раскраской и песенками — непосредственными, детскими, как будто созданными без усилий, с первого раза, на едином дыхании. Все ясно без слов. И детям, которым эта лента предназначалась, и взрослым, которым она очень даже о многом напоминает.

Вряд ли злободневна даже для самых неопытных дошколят проблема своевременного лечения насморка у слонов, хотя она и дает много возможностей порезвиться и художнику и режиссеру мультфильма. (Сценарист Э. Шварц, художник и режиссер Д. Донев сделали на эту ненаболевшую тему забавный, трогательный фильм «Друзья слоненка Гошо».)

В самом деле. Чтобы не возиться с Гошо, захворавшим насморком, его злой хозяин завязал ему хобот узлом. Гошо, понятно, пе-

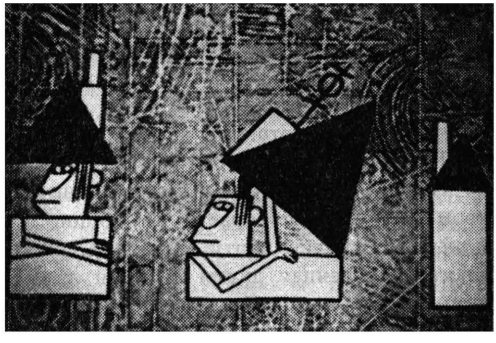


«Наследники»

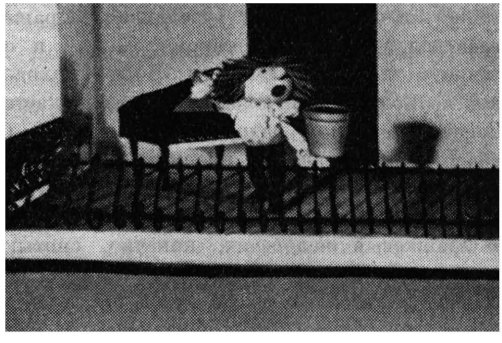


«Изгнанный из рая»

«Дома-крепости»



«История без слов»

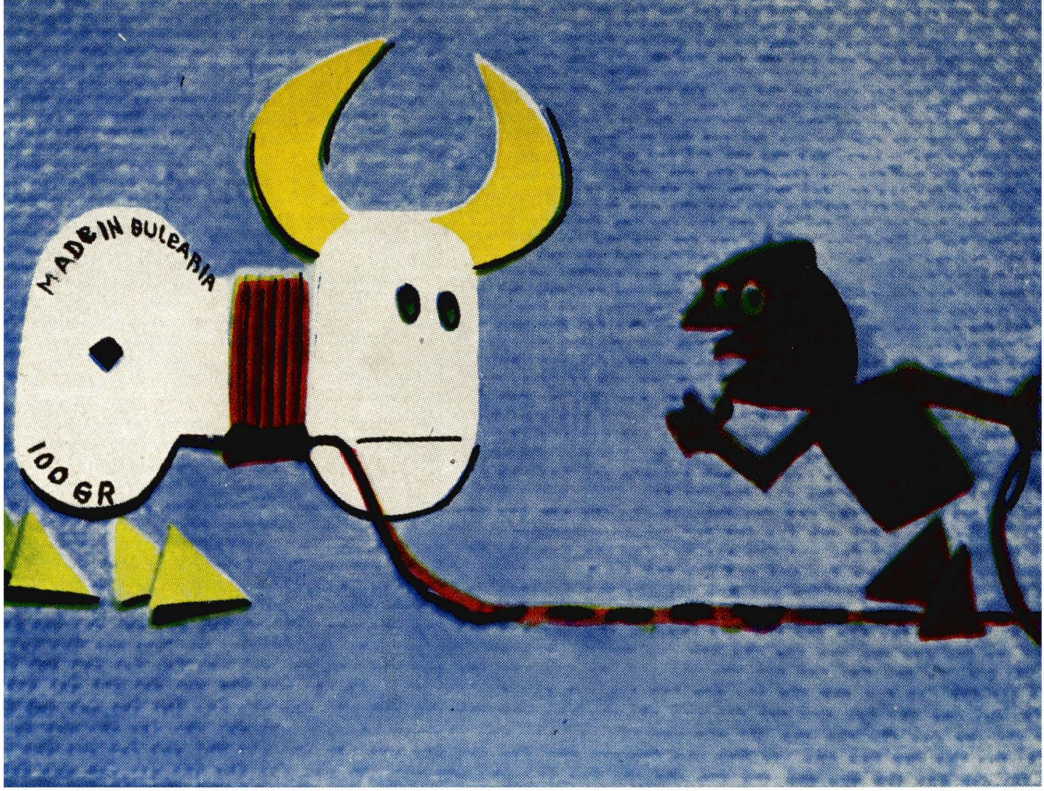


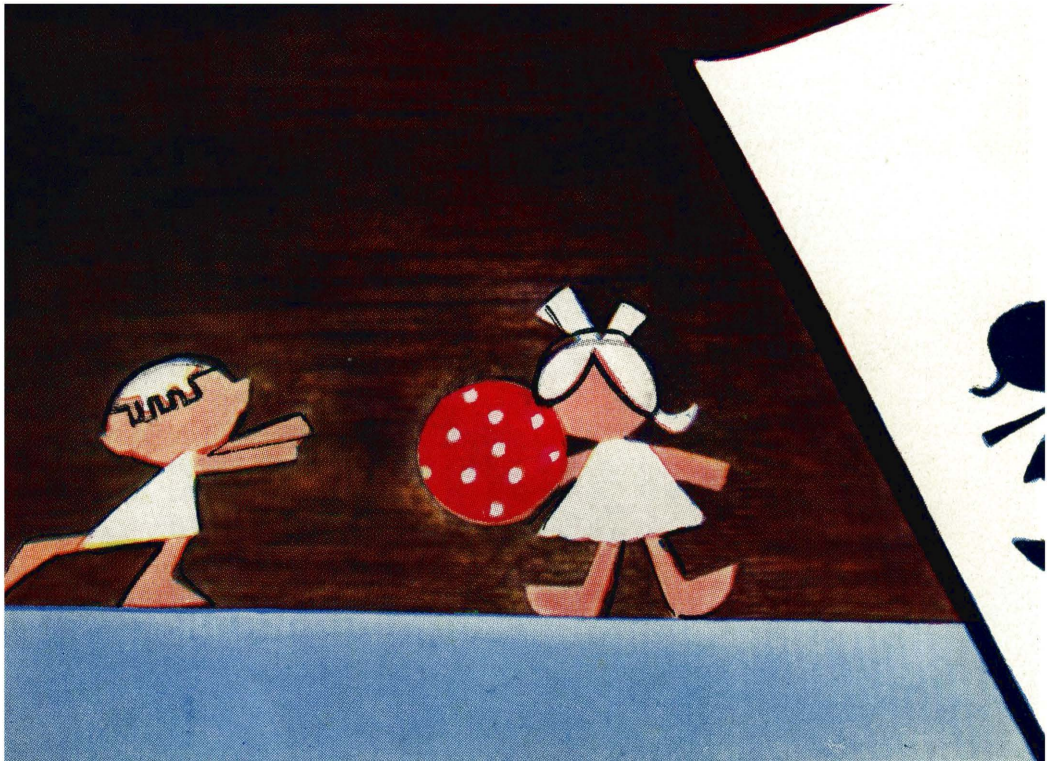
рестал чихать. Зато его раздуло как воздушный шар. Слоненок взмыл в воздух и приземлился на детской площадке. В отличие от незаботливого хозяина Гошо, ребята первым делом развязали ему хобот, зашвырнули ему в рот целый ящик пилюль, плеснули вслед пилюлям ведро воды. Гошо моментально выздоравливает, хоботом усаживает у себя на спине всех ребятишек и пошел их катать под очень милую песенку. А злой хозяин поплелся восвояси. Гошо к нему уже никогда не вернется.

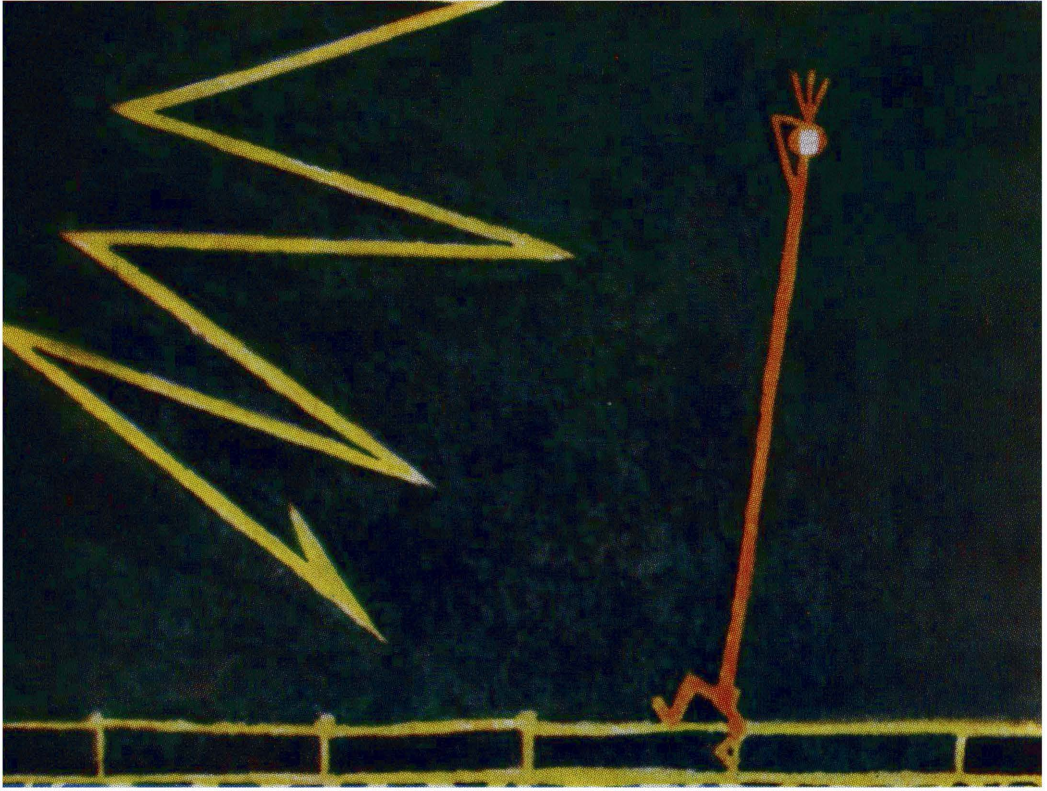
Оказывается, не такая уж пустяшная тема.

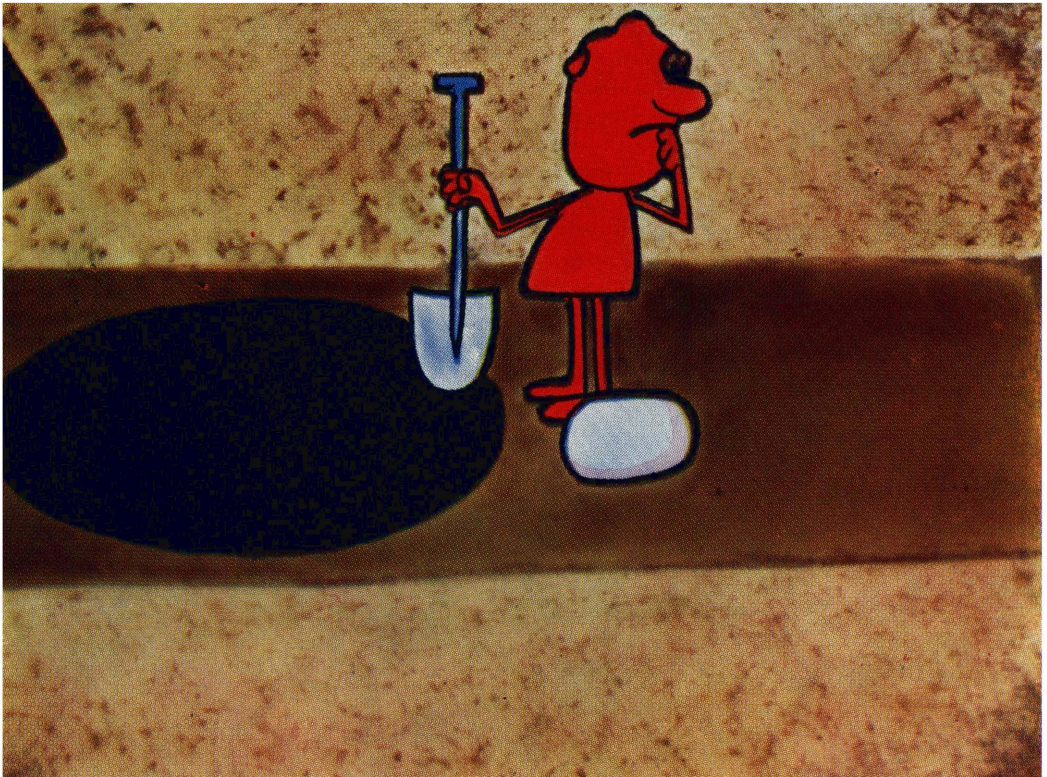
Удивительно, какими подчас исключительно скромными средствами болгарские мультипликаторы достигают высокого художественного эффекта. Вот картина, для которой, кроме мастерства и отличного вкуса ее создателей, потребовались, казалось бы, только пара ножниц, несколько моточков цветной шерстяной нитки, иголка и небольшой кусок канвы для вышивания. Два действующих лица — корова и человечек. Фильм называется «Корова, которая...» (режиссер Д. Донев). Фильм кукольный. Но «куклы» так же условны, как детские самоделки, которым дети верят больше, чем тщательно детализированным стандартным куклам, которых делают для них взрослые на фабриках.

Корова. Она сделана из плоской тонкой картонной катушки для шерсти. На ней и наверчено несколько рядов цветной шерсти. Но она считает, что вся шерсть, которая есть


MADE IN BULGARIA
100 GR







на свете, должна принадлежать ей (это мы потом узнаем из фильма). С одного конца край катушки подрезан так, что получается некоторое подобие пасти. Сверху подклеена пара рогов.

Человечек — картонный, тоже крайне условный, плоская «кукла»— вышивает шерстью по канве красивые цветочные узоры. Корова, тупая, флегматичная, следя за человечком, методично сглатывает орнаменты, наматывая на себя шерсть. Заглатывает она и вышитое темными нитками нарядное солнце. Ее действия сопровождает «тема нашествия» из Седьмой симфонии Д. Шостаковича.

И так несколько раз: стоит только неутомимому человечку вышить хоть часть орнамента, как корова тупо и методично все снова заглатывает. И вот она как будто уже совсем победила. И в честь своей победы даже что-то торжествующе тоненько промычала (это единственный звук, изданный в этой ленте действующими персонажами!); как оказалось... победил все-таки человечек: он вышил на небе великолепное, золотое, пышущее радостью солнце. Да, человечек победил!..

Притча? Да, притча. Детская? Может быть, авторы до сих пор и убеждены, что она для детей. Вот что я прочитал в аннотации к фильму «Корова, которая...» в буклете, подготовленном болгарскими кинематографистами к показу в Москве: «...Шутливые взаимоотношения двух героев составляют основу сюжета фильма». Почему же у меня, у взрослого человека, эта картонная плоская корова вызывает чувство антипатии, даже злости, а действия человечка — искреннюю симпатию? Мне кажется, потому, что чисто сказочная ситуация фильма — корова, сжевывающая вышивку,— это только самый верхний слой воинствующей и вместе с тем глубоко человечной идеи этого крошечного фильма: он не только и не столько о корове, мешающей человеку создавать прекрасное; возникающая в ней «тема нашествия» из Ленинградской симфонии подскажет любому взрослому зрителю антифашистскую сущность показанной ситуации. А в любом юном зрителе эта лента, конечно, вызовет чувство отвращения ко всякому насилию.

В «Ревности» Годора Динова все аксессуары, в том числе и пейзажные, ограничиваются двумя нотоносцами (то есть двумя пятистрочными линейками для записи нот) и несколькими нотами — тремя отдельными и двумя сведенными в группы по четыре,— двумя нарисованными шпагами, парой револьверов и одной самой что ни на есть натуральной кожаной перчаткой. Рисованный фильм с одной объемной деталью — перчаткой. При помощи этого немудреного «снаряжения» авторы в блестящем темпе разыгрывают изящную и уморительную пародию на американский вестерн. Любовь двух одиноких нот к стройненькой нотке с длиннющими ресничками. Лестница из сцепленных между собой знаков диеза (то есть знаков, повышающих звук на полтона; надо полагать, что вниз вела бы лестница из бемолей, понижающих звук на полтона). Будничный, унылый нотоносец, который вдруг превращается в волнующуюся романтическую реку. А над ним другой нотоносец — и мы верим, что это мост над рекой. А по мосту мчатся в ковбойской погоне верхом на скакунах влюбленные ноты (лошади — четыре ноты, соединенные сверху жирной чертой). Эти «лошади» ведут себя так, как им положено по всем законам американского вестерна, они даже на дыбы становятся, и у нас ни на миг не возникает сомнения в реальности ни коней, ни наездников, ни ситуаций. А потом — вызов на дуэль, в кадре плюхается на землю натуральная кожаная перчатка, и сразу за этим — бой рапир (не на рапирах, а именно самих рапир), а вслед за ними — перестрелка между двумя револьверами, и... роковой конец. Пуля попадает в виновницу дуэли, в очаровательную нотку с ресничками, из-за которой разгорелся весь сыр-бор. Из черной бедная нотка превращается в белую и вместе со своим хвостиком возносится к горным вершинам... И тут оказывается, что вся эта душераздирающая драма разыгрывалась в воображении композитора, которому и положено мыслить нотами. Вся эта история — не что иное, как описание момента творческого процесса работы композитора. Вдохновленный разыгравшейся в его воображении историей, он кидает-

ся к роялю: родилась музыкальная фраза нового произведения.

Стоит ли размышлять о том, что в этом фильме главное — тонкая и так неожиданно оформленная пародия на вестерн или столь же неожиданная попытка графическими средствами проникнуть в сущность творческого процесса композитора. И то и другое, по-моему, одинаково основательно. Стремительная динамика, ритм, острота рисунка и коллизии, великолепная фантазия авторов ленты — все это делает ее маленьким шедевром мультипликационного киноискусства.

Вряд ли возникала необходимость составления крупной материальной сметы при запуске в прозводство картины «Ножницы и мальчик» (режиссер Христо Топузанов); ножницы, которые, конечно, не амортизировались за время постановки, и несколько листов цветной бумаги! На наших глазах ножницы вырезают из бумаги мальчика и девочку, кружочек-мячик, кораблики, поезд — из длинной черной полоски. Вот и вся «материальная часть» фильма. Изящно и неожиданно возникают на листе бумаги морские волны. Стремительно появляются и пропадают тоненькие куклы и одинокие пустынные холмы, подпрыгивают на волнах миниатюрные плоские кораблики, которые под силу сделать всякому ребенку.

Я поначалу не хотел писать о таких классических лентах молодого «патриарха» болгарской мультипликации Тодора Динова, как «Маргаритка», «Громоотвод». Мне казалось, что они и без того всем достаточно известны. И все-таки я не могу удержаться от удовольствия напомнить и об этих двух блистательных картинах.

...Шагает вдоль живописной аллеи из кустов и цветов некий угрюмый господин. Большими садовыми ножницами он подстригает эту аллею низко, под один ранжир, и вместо цветов и кустов за ним остается эдакий унылый частокол из голых стеблей. И вдруг на пути — маргаритка — обыкновенный, милый, простенький цветок. И происходит чудо: садовые ножницы не в силах сладить с хрупким стебельком маргаритки. Ножницы приходят в полную негодность, а маргаритка цела. Угрюмый господин пытается вырвать ее с корнем — маргаритка цела. Он пускает в ход дорожный каток. Дорожный каток прошел по цветку, но маргаритка как ни в чем не бывало снова раскачивается на ветру. Господин пытается взорвать ее динамитом, но даже взрыв не может ничего поделать с маргариткой. Злой господин в бешенстве уходит. А потом к цветку приближается девочка. Она залюбовалась маргариткой, и маргаритка потянулась к ней и дала себя сорвать.

Вот и вся картина. А сколько в ней поэзии, какой заряд бойцовской бодрости в ней заложен, какая вера в победу светлого и гордого над тупым и мрачным! Сколько добрых мыслей в этой картине, где не произносится ни слова!..

А что может быть проще сюжета, положенного в основу «Громоотвода»? На крыше большого дома блестит элегантный, изящный, золоченый громоотвод. Начинается гроза, и громоотвод, вместо того чтобы выполнять свои прямые обязанности и отводить опасность от здания, постыдно драпает от молнии, мечется по крыше и в конце концов прячется от нее в трубе. Дом сгорает, гроза проходит. На крыше обгорелого дома снова появляется и форсит своей позолотой элегантный самовлюбленный громоотвод.

Какая в этой картине мораль? Очевидно: если ты громоотвод, то и будь им на деле. Если тебе поручена важная и трудная работа, то и трудись на славу. Вроде бы не очень новая, но, ох, какая нужная и современная мысль. И как она выигрывает, как свежо и убедительно звучит она в картине, сделанной художником изобретательным и убежденным в насущной нужности этой мысли.

Два фильма —«Изгнанный из рая» Т. Динова и «Дьявол в церкви» И. Веселинова — прекрасные примеры антиклерикальной ленты. Какие поистине неисчерпаемые возможности борьбы с поповщиной и религиозным ханжеством таит в себе мультипликация! И как мало пока они еще используются!

По совести, надо было бы рассказать и о других лентах, которыми порадовал нас фестиваль болгарских мультфильмов. И меньше всего

из вежливости к нашим братьям по искусству, а просто потому, что среди них нет и двух похожих одна на другую и что каждая из них достойна подробного разбора.

Всем известна высокая музыкальная культура болгарского народа. Не удивительно, что хорошая музыка — весьма важный составной компонент и болгарских мультфильмов. От, казалось, совсем простеньких детских песенок, вроде тех, которые звучат в «Яме», «Друзьях слоненка Гошо», и до пародийного и изобретательного использования оперной и симфонической музыки. Так, в «Весельчаках» пастухи под звуки хачатуряновского «Танца с саблями» гонятся за волком, который только что завлекал овец песенкой герцога из оперы «Риголетто», а растроганные глупые овцы принимали эту арию за чистую монету и сентиментально ему подпевали: «Сердце красавицы склонно к измене». В «Изгнанный из рая» очень уместна музыка Моцарта.

Музыка в этих бессловесных, но таких выразительных фильмах — отнюдь не украшение. Она — в значительной части — интернациональный, всем зрителям доступный компонент драматургии, убедительный проводник замысла авторов...

Я прочел написанное мною и убедился, что об очень многом сказано вскользь или вовсе не сказано. Но я старался выразить мое вполне искреннее восхищение произведениями молодой, пышущей здоровьем, талантом, оптимизмом и незаурядным мастерством болгарской школой мультипликационного киноискусства. Я не сомневаюсь, что она порадует нас еще многими превосходными лентами, полными пленительной выдумки и по-настоящему современными.

За четверть века до революции

Всеволод Ревич

«Дни воды» («Los Dias del Agua»). Авторы сценария Мануэль Оттавио Гомес, Бернабе Эрнандес, Хулио Гарсиа Эспиноза. Режиссер Мануэль Оттавио Гомес. Оператор Хорхе Эррера. Композитор Лео Брауэр. Производство ИКАЙК (Куба).

30-е годы для Кубы — время предчувствия революции. Еще над кубинским народом властвуют темные силы, еще большинство людей не может найти верного пути для выхода своему горю, но уже зреют в душах гроздья гнева. И впереди — время битвы и время победы.

Молодому кубинскому зрителю события, о которых идет речь в фильме «Дни воды», поставленном режиссером Мануэлем Оттавио Гомесом, представляются, вероятно, довольно древней историей, настолько непохожа обстановка тех лет на сегодняшнюю жизнь республики. И все-таки это очень недавнее прошлое, все-таки это всего лишь четверть века до революции, и тянутся от него нити в современность.

Как и большинство кубинских фильмов, «Дни воды» основаны на реальных фактах; женщина по имени Антония Искьердо, возомнившая себя чудотворицей, действительно существовала. И, конечно, события, которые развернулись вокруг нежданно объявившейся деревенской святой, являются очень колоритными свидетельствами нравов того времени. Однако режиссера интересовала не столько этнография или история, сколько политика и идеология.

В документальном фильме «Мадина Бое», снятом кубинскими операторами у партизан Португальской Гвинеи, есть эпизод, вызывающий улыбку,— боец перед атакой на военную базу колонизаторов совершает священный обряд над своим оружием. Через несколько часов парень будет устанавливать на боевых позициях новейшие безоткатные орудия, к которым недавно прицеплял амулеты, и, сражаясь, будет верить в правоту своего дела и в приказ командира.

И в фильме «Дни воды» есть похожий эпизод. Когда арестовывают героиню, парень, который на протяжении всего сюжета покорно шествовал за ней повсюду, оберегая своими мощными плечами от слишком энергичных пациентов, яростно кричит ей в лицо: «Ты обманула нас!» — и вырывает винтовку у ближайшего солдата.

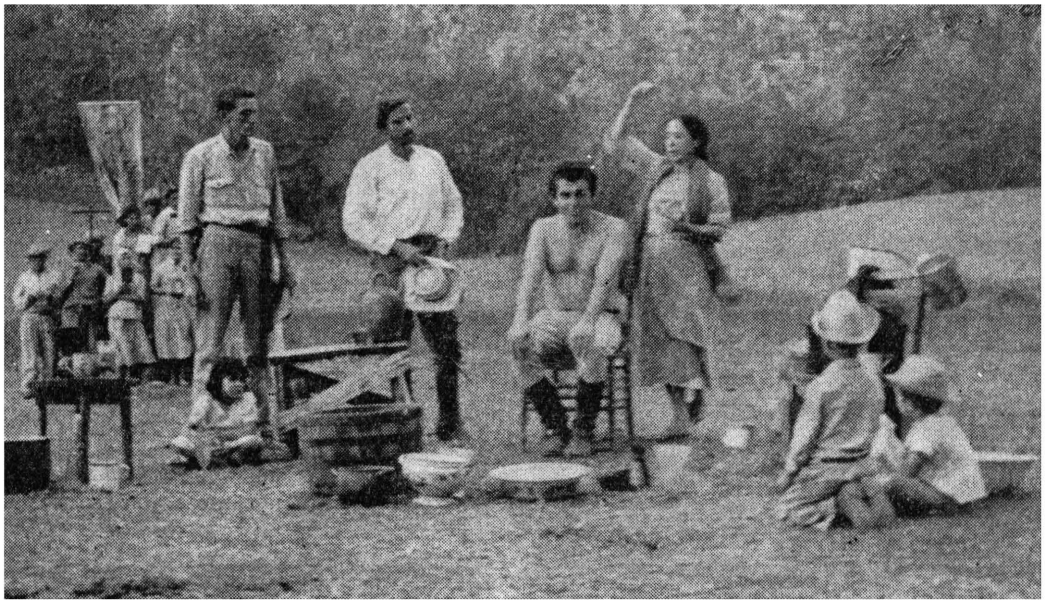
В финальных кадрах, решенных в условном ключе, мы видим, как этот парень и дру-

гие крестьяне, одетые в форму герильос, с оружием в руках сбегают по склону, ведя огонь на ходу. А на огромной балюстраде дворца под лозунгом «Время — деньги», написанным по-английски, собралось тогдашнее кубинское общество, как бы его вертикальный срез — наверху правящие круги, внизу панельные девки. И весь этот высоко и низко поставленный сброд витийствует, флиртует, торгует, танцует под грохочущий джаз, наслаждается...

Но громко стучат пулеметные очереди, и падают на мраморные ступени раззолоченные генералы, американские бизнесмены, дамы в бриллиантах и девицы легкого поведения... Пулемет не щадит никого — один за другим хватаются за горло все герои картины: губернатор и его приспешники, падре аскетического вида и либеральный журналист, и сама героиня, недавняя любимица народа Антоника, стоит тут же у колонны с чашей воды, как неотъемлемая частица этого мира. И ее тоже настигают партизанские пули. Последнюю точку — даже несколько неожиданную — в отношении к своей героине авторы поставили в финале.

Ее, эту главную героиню, играет Идалия Анреус, увенчанная за эту роль призом Московского кинофестиваля. Перед нами один из тех случаев, когда совершенно перестаешь отделять актрису от образа и, увидев ее в дру-

«Дни воды»



«Дни воды»

гих фильмах, на какое-то мгновение удивляешься: а как это она сюда попала?

Антоника — немолодая уже, темная, но добрая женщина, искренне уверовавшая в то, что богоматерь избрала ее своей посредницей для общения со страждущим миром. С помощью ведра обыкновенной воды и антисатанинских заклятий она берется излечивать любые болезни, и физические и отчасти даже социальные.

«Избранность» свою она обнаружила случайно, когда заболел ее ребенок. И на первых порах она не собиралась выходить за пределы родного села и едва ли ожидала, какой неожиданный размах может приобрести ее деятельность. Тысячи людей издалека стекаются к скромной хижине и терпеливо выстаивают долгие часы и дни под тропическим солнцем, чтобы попасть на «прием» к Антонике. Оборванные, нищие, покрытые язвами идут, карабкаются, ползут со всех сторон, умирающих тащат на носилках, больных детей несут на руках измученные матери: все они, толпы крестьян, больных и нищих идут к дому Антоники, цепляясь за последнюю, почти несбыточную надежду... Антоника не испугалась этого нашествия, не растерялась при виде жутких толп. Напротив, она сочла это предопределением свыше. И она бескорыстно и самоотверженно взялась исцелять. И убедила их — и себя,— что несбыточное может сбыться.

А толпы, заполонившие окрестности ее дома, как это часто бывает с большими скоплениями людей, начинают жить своей жизнью. В этих стихийно возникших «поселениях» возникают свои порядки, свои законы, свои обычаи. Вокруг Антоники начинают кипеть страсти далеко не божественного содержания. Пока это еще местные страсти. Полицейский за взятку пропускает к «святой» без очереди; разбитной малый, этакий кубинский Остап Бендер, оперативно разворачивает немудре-

ную, но доходную торговлишку. Сухопутный десант веселых девиц спешно высаживается в ближайшем леске. В конце концов, верящий в святую воду клиент не хуже любого другого.

Антоника ни о чем не подозревает и увлеченно продолжает кропить из ведра бесконечную очередь. В этой наэлектризованной атмосфере ей и вправду удается излечить несколько нервнобольных; факт, вполне могущий быть объясненным современной психотерапией. Наивная Антоника легко верит в бессовестные розыгрыши, организованные тем же торгашом, которому нужны эффектные зрелища для привлечения еще более широких масс потенциальных покупателей. И вот один за другим прозревают слепые и встают на ноги увечные; глядя на эти сатирические сцены, не раз припоминаешь похожее исцеление в «Празднике святого Йоргена».

«Дни воды» один из первых в кубинском кино полнометражных цветных фильмов. И заметно, что режиссеру и оператору жалко расставаться с цветом даже тогда, когда он не очень-то и нужен. Они перенасыщают кадр разноцветными бликами, слепящими пятнами, созвездиями свечей и лампад. Временами — например, в воплощенных на экране фантазиях торгаша — цвет становится приторным. Но как только действие переносится на натуру, все становится на свои места — и щедрая зелень благодатной кубинской природы, и живописные одеяния, и темно-синее небо...

Первая, может быть, даже несколько затянутая часть картины, демонстрирует чудесные исцеления, совершаемые Антоникой. Но в середине фильма резко меняется интонация, и мы убеждаемся, что разоблачение суеверий важная, но не главная задача «Дней воды».

...Слава исцелительницы перерастает местные рамки, чему немало способствовали статьи, написанные журналистом, специально прикомандированным к «святой» и быстро поддавшимся обаянию ее незаурядной личности. Деятельность Антоники «на ниве здравоохранения» начинает беспокоить власти, ибо волнующиеся толпы нарушают общественный порядок. Предпринимаются контрмеры: телевидения еще нет, но микрофоны уже есть, и с балкона губернаторского дворца правительственный врач выступает с горячей обличительно-просветительной речью. Не оставила своим вниманием Антонику и официальная церковь, увидев в ней опасную конкурентку. Именем все той же девы Марии проклинает Антонику с амвона падре, а затем, не удовлетворившись этим, выводит своих сторонников «на демонстрацию протеста», если так можно назвать крестный ход. А из «черного» квартала с такими же целями и по тому же направлению движется еще одно шествие — негры на ходу исполняют свои религиозные пляски. Некоторое время оба потока идут отдельно, затем их пути пересекаются... Это один из лучших кадров картины: чопорные католические священники принимают под свое покровительство языческих колдунов, чтобы объединенными силами изгнать дерзкую соперницу.

Но глухими остаются люди к призывам врачей и священников. Они продолжают паломничество к Антонике. И тут происходит то, что неминуемо должно было произойти в тысячной толпе, переполненной тяжело больными людьми: один из «пациентов» умирает. Власти реагируют незамедлительно: Антонику арестовывают и отдают под суд.

Вот тут-то и начинается вторая, главная часть картины, и режиссер-бытописатель превращается в режиссера-памфлетиста. Молодой преуспевающий адвокат Наварро (О. Валдес) берется защищать Антонику, сначала поддавшись на уговоры журналиста, а затем смекнув, какой крупный политический капитал можно нажить на этом скандальном процессе. С южным темпераментом поклонники Антоники осаждают здание тюрьмы. (Один из главарей этой толпы — все тот же неугомонный торговец ладанками.) Заключенная предводительница, теперь уже всерьез напуганная поворотом событий, тщетно пытается утихомирить людей с помощью все той же водички, которую она льет через тюремную решетку. Режиссер постоянно прибегает к таким обобщенно-символическим кадрам, дерзостно и точно соединяя фольклорные мотивы с ин-

«Дни воды». Наварро — О. Валдес, Антоника — И. Анреус

тонационным ладом метафорического киноповествования самого современного толка.

Обрушив на прокурора и на судей всю силу своего провинциального красноречия, активно поддерживаемый остервенело ревущей за окнами толпой, Наварро добивается оправдания Антоники. И вот уже принаряженная и притихшая Антоника вместе «с лучшим другом народа» Наварро едут в открытой машине по улицам, украшенным их портретами, утопая в цветах и приветственных криках. В первых рядах аплодирующих стоит тот самый врач, который вчера клеймил предрассудки с балкона. Адвокат поставил на верную карту. Сегодня удача на его стороне. А принципы — дело второстепенное.

Наварро выдвигает свою кандидатуру в губернаторы, он хочет победить на выборах с помощью Антоники и действительно побеждает. Однако Антонику оказалось невозможно подкупить ни красивыми платьями, ни торжественными банкетами. Она ведь не занималась спекуляцией, не делала себе карьеры и при всем своем невежестве сумела практическим своим крестьянским умом понять, что ее втягивают в какую-то грязную, нечистоплотную игру. Она в ужасе отшатывается от своего вчерашнего защитника, когда становится случайной свидетельницей кровавой схватки между двумя враждующими политическими группами, закончившейся победой сторонников Наварро.

Десяток истерзанных автоматными очередями трупов выложен рядком на террасе загородной виллы Наварро, чтобы другим неповадно было. В этой сцене заложено двойное сатирическое обличение — и американских политических нравов, насаждаемых в те времена на Кубе, и американских гангстерских боевиков, где смерть такое же роскошно-залихватское зрелище, как погоня и потасовка...

Подавленная знакомством с изнанкой политической жизни, героиня возвращается к себе в деревню. Но не будет ей больше покоя — в дверь стучатся назойливые больные, а новоиспеченный губернатор требует, чтобы Антоника активно помогала его партии. Она не поддается ни на уговоры, ни на прямые угрозы. Она убеждена, что святая вода поможет ей справиться с любыми армиями мира. Она сжигает свой избирательный бюллетень, и, следуя ее примеру, крестьяне делают то же самое. И хотя Антоника продолжает что-то невнятное, «колдовское» причитать над горя-

«Дни воды»

щими бумагами, изгоняя и здесь злого духа, это уже не мольба, как раньше, а протест, пусть робкий, но недвусмысленный. У нее и выражение лица меняется, оно становится более твердым, решительным. В непослушную деревню посылается отряд солдат. Напрасно мечется между двумя силами журналист, поочередно взывая к благоразумию то губернатора, то Антоники. Выбив из ее рук кружку с водой, солдаты бесцеремонно тащат «святую» по земле, чтобы отправить несчастную женщину в сумасшедший дом. Антоника не сопротивляется. Так сопротивляться она не умеет.

Образ Антоники двойствен. Она темная фанатичка, но она и истинная дочь трудового народа — энергичная и непродажная. При других акцентах в том же самом повествовании на экране возникла бы фигура едва ли не защитницы прав угнетенного крестьянства. Но это ни в коей мере не входило в намерения режиссера. Ведь протест Антоники не носит сознательного характера, он замкнут в узкоэмоциональной сфере.

В финале картины Антонику — часть старого мира — настигают партизанские пули. Однако в действительности расчет с этим миром еще далеко не окончен. Ведь не на одной только Кубе доведенные до отчаяния издольщики не знали, куда им обратить свой взор — то ли к мачете, то ли к статуэтке святой девы...

...Интересной параллелью к «Дням воды» может служить документальный фильм «Сан Лазаро». Вновь мы видим очередь к какому-то

месту, считающемуся чудодейственным, последние метры люди ползут на коленях, а желающие быть особо отмеченными тащат на цепях тяжеленные вериги, например, полутораметровый кусок рельса. Эти строго хроникальные кадры сняты в 1969 году. Конечно, сегодня ситуация в стране иная, и неумеренные поклонники святых мест вызывают не только удивление, но и иронию. «Ему бы на стройку идти вкалывать, а он рельсы здесь перетаскивает», — примерно так комментирует действия паломника один из наблюдающих рабочих. Но многовековое наследие, «завещанное» молодой Кубе колонизаторами и рабовладельцами, дает себя знать. Одним взмахом с ним не разделаешься.

По свидетельству режиссера «Дней воды», на острове еще и по сегодняшний день действует секта, объявившая Антонику святой. Члены этой секты запрещают детям ходить в школы и не признают никаких врачебных средств, кроме воды. Мертвое упорно цепляется за живое. Вот почему, не умолкая, бьют пулеметные очереди в фильме, очень важном и для Кубы и для всей Латинской Америки.

Блистательная неправда

Д. Данин

«Хроника Хеллстрома» («The Hellstrom Chronicle»). Автор сценария Дэвид Зельтцер. Режиссер Уолон Грин. Операторы Хельмут Барт, Уолон Грин, Кен Миддлхэм, Кобаяси, Джеральд Томпсон. Производство «Уолтер Продакшнз» (США).

Об этой научно-художественной картине я наслушался восторженных отзывов задолго до того, как мне не посчастливилось ее посмотреть. Это не описка. В самом деле — не посчастливилось. Я уходил из зала подавленный и не мог отделаться от ощущения, что надо мною — над содержимым моей черепной коробки, над тем, что делает меня представителем вида homo sapiens,— в течение ста минут совершалось бессмысленное и расчетливое насилие. Не заслуженное человеческим родом, как ни греховно его существование. И не заслуженное мною, как одним из грешных и малых сил. Незаслуженное и унижающее.

А как же восторженные суждения других — ближних и дальних? Что звучало в этих суждениях?

Дело в том, что и я — вопреки и наперекор своей подавленности — тоже произносил восторженные слова. В них звучало восхищение ошеломляющей выразительностью натурных съемок, воспроизводящих на пленке живую плоть этой картины. Буквально — живую!

Эта плоть жила на экране: двигалась, нежилась, вздыхала, жрала, наблюдала, осторожничала, совокуплялась, пряталась, танцевала, нападала, трусила, суетилась, отдыхала, ждала, подстерегала, благодушествовала, гибла... Она делала все, что может делать плоть. И была вызывающе многоцветной, демонстрируя всю палитру мира — всю музыку и всю фактуру воплощенных спектральных возможностей: была она, эта красочная плоть, блестящей и матовой, глянцевитой и тусклой, жирной и призрачной, прозрачной и бархатистой, акварельной и гуашной, крапчатой и полосатой, литой и переливающейся... Кажется, все глаголы и все прилагательные понадобились бы для ее поэтического описания. Или хотя бы только прейскурантного перечисления.

Фантастически прекрасное и фантастически уродливое было искусно свито в единый жгут стоминутной длины. И он цепко держал нас на привязи — все сто минут. Современная оптика и цветная кинопленка плотоядно пиршествовали на наших глазах. Операторское искусство и наблюдательность биологов были неотразимо содержательны. Разве этого недостаточно для восхищения?

Если бы еще авторы не изгибали сплетенный ими жгут петлей, а изогнув, не старались накинуть нам на шею...— бесценным был бы этот фильм! И, вероятно, его стоило бы признать лучшим натурным фильмом последних лет. Но авторы изогнули петлю и пожелали, чтобы мы, их современники, просунули в нее

голову. И бесценное приобрело вполне реальную цену на шумной ярмарке расхожих идей нашего высокоученого века. И нельзя не поразмыслить — какова же она, эта цена? А фильм назывался — «Хроника Хеллстрома».

Молва сильнее рекламы. Без зазывно-соблазнительных щитов на городских площадях это название стало громким во время Московского международного кинофестиваля минувшего года.

Короткая аннотация отрекомендовала «Хронику» формулой безусловного признания.

«Этот фильм показывает жизнь насекомых во всем ее разнообразии. Кадры, уникальные по красоте и научной достоверности, представляют интерес как для специалистов, так и для широкой публики».

Совершенно верно. И сверх того, утешительно: зритель не обязан быть энтомологом, чтобы судить этот фильм. И может не опасаться упреков в некомпетентности со стороны инакомыслящих. Еще бы! Аннотация умолчала о главном: фильм повествует не столько о насекомых, сколько о далекой судьбе рода человеческого. Далекой и безотрадной. А неопределенная даль времен — в чьей она компетенции?

●

Вступительная фраза фильма звучит так: «Земля рождалась не в нежных объятиях любви, а в грубом насилии».

Заключительная фраза — как эхо: «Победитель тот, кто выживает последним».

В обрамлении этих двух угрюмых сентенций движется кинорассказ о беспримерной жизнеспособности огромного класса маленьких живых существ, начавших триста миллионов лет назад заселять рожденную в грубом насилии Землю и собирающихся, по прогнозу авторов, остаться на ней победителями, то есть теми, кто в будущем заставит исчезнуть с лица Земли всю прочую органику, дабы за ее счет выжить последними.

Так как в грубую эпоху родовых схваток природы, рождавшей Землю, кинокамеры еще не было и кинооператоров не существовало. авторы проиллюстрировали вступительную фразу условным зрелищем макетных катаклизмов. Реки безжалостного огня. Океаны раскаленной лавы. Грохот геологических передряг... Ярко, громко, декоративно и — не страшно. Между прочим, потому не страшно, что сознание отмечает: да ведь это предыстория жизни — ее самой еще не было и не над чем было совершаться насилию и некому было гибнуть в этом грохоте и огне. И значит— некого жалеть, хотя бы задним числом. Словом, не страшно оттого, что не за кого страшиться: ни за дерево, ни за птицу, ни за двуногое млекопитающее. И этот мотив важнее и глубже улыбчивого понимания, что ужасы первозданного хаоса на экране — студийная условность, а не документ.

Театр — извечно не документ. Меж тем, сколько честных платков намокало перед подмостками всех веков — было бы по ком сокрушаться!.. Этого предостаточно человеку — единственному (кажется, все-таки, единственному?) вместилищу нравственных начал. Одно из них — в сочувствии живому. Под скрежет лесопилок, сквозь охотничью канонаду, над безмолвием рыболовных сетей — вековечный и неумолчный крик Маугли, обращенный ко всему живому: «Мы с тобою одной крови, ты и я!»

Но это так, походя, между строк: не по воле логики, а по воле настроения этого разговора о «Хронике Хеллстрома».

Хотя и оставляющий нас вполне равнодушными да и вообще не обязательный для рассказа о мире членистоногих мрачный зачин этой «Хроники» работает, однако, в согласии с замыслом авторов. А им хотелось внушить нам с первых кадров:

— Забудьте обо всяком сентиментальном вздоре, вроде нежных объятий любви. Помните о проклятье насилия, искони тяготеющем надо всем, чему Земля дала жизнь. И не удивляйтесь, если конец нашей хроники живого окажется под стать ее началу...

Вся последующая смена ошеломляющих кадров — непрерывное доказательство этого пророчества. И по внешним признакам — доказательство научное. Тут уж все документи-

ровано неподкупной кинокамерой. Все подлинно. И в подлинности своей впрямь страшновато.

...Нашествие слепых муравьев, не видящих и не понимающих никаких преград: неостановимые носители смерти, они настигают и уничтожают даже змею, напрасно спасающуюся на дереве.

...Налеты саранчи, оставляющей за собою мертвые пространства там, где только что тянулась к солнцу зеленая жизнь.

...Неистовость паучихи, без тени великодушия пожирающей супруга тотчас после мгновений любви. (Неважно, что пауки к разряду насекомых не принадлежат, это оговорено, а эффект — он необходим.)

Все подлинно. Всему этому несть числа. И все неопровержимо. И с глазами, полными... Вы думаете — страха и печали? Нет, нет... С глазами, полными злорадной иронии и маниакального блеска, молодой ученый-естественник Хеллстром предупреждает с экрана беспечное человечество: вот наше с вами будущее! Наша судьба. Наши могильщики. Насекомые будут праздновать тризну.

...Самые тягостные из этих кадров — муравьиные — сняты с такой нарочитой беспощадностью, что на минуту возникает даже сомнение — а вправду ли естественно-научный фильм нам показывают! Может быть, это просто метафора в духе Норберта Винера: «если бы человек принял муравьиное общество за образец, он жил бы в фашистском государстве»?

Но когда бы авторы действительно хотели создать такую политическую притчу, и не более того, зачем им понадобилось так щедро живописать мир насекомых, в котором муравьи (и их коллеги — «фашисты-термиты») — лишь одна из ипостасей великого многообразия возможностей и форм? Нет, если этот фильм и притча, то вовсе не политически обнаженная. Она мудреней. Авторы хотят сказать именно то, что говорят: да, насекомые будут праздновать тризну. Они — наши могильщики.

Однако почему же? Отчего им такая высокая честь?

Экрану вопросов не задают. Даже научному. И зрителю в темном зале остается довольствоваться разъяснением только тех недоумений, до каких экран заранее соблаговолил снизойти. Хеллстром отвечает:

— ...Они потому станут нашими могильщиками, что за ними сотни миллионов лет эволюции. Они уже доказали, что могут пережить все. Развитие их продолжается, ибо способность к приспособлению у них безгранична. А человеку это не дано. Вид homo sapiens развивается, всего лишь подчиняя себе природу. Но умение приспосабливаться могущественней власти...

И вот на экране иллюстрация: захотев одолеть саранчу, человек придумал яды, а саранча породила потомство, адаптированное к этим ядам, а когда он придумал новые, она приспособилась и к ним.

И блеск в глазах становится еще маниакальней, а ирония — еще злорадней:

— ...Инстинкт сильнее разума, потому что там, где нет ума, нет и глупости!

Это звучит правдой. Или — точнее — кажется правдой, оттого что высказано хорошо. Надо бы огорчиться за человека, который вместе с умом автоматически обзавелся глупостью, как тенью, и стал беспомощней неразумных. Но не получается огорчения. Напротив: с безупречной логичностью тут вдруг проглядывает надежда легко спастись от похоронной логики Хеллстрома. Стоит только поверить ему, как осеняет догадка: а не отражен ли и в этой логике человеческий ум вместе со своей неотвязной тенью? Или менее вежливо: не прячется ли здесь где-то глупость — обыкновеннейшая глупость, притворяющаяся научной?

Судя по всему, Хеллстрому не в новинку выслушивать такое подозрение. В первую же минуту своего появления на экране, глядя на нас прозрачно-голубыми глазами тайнопорочного ангела («ангела падения», как говорил Ходасевич), он представляется:

— Обо мне поговаривают, что я идиот...

И улыбка превосходства. И объяснение, что это вовсе не обижает: таков уж удел всех одержимых в науке... Есть у одержимых эта

привлекательная черта: они никогда не оскорбляются за себя, только за свою идею.

Но что поделаешь, когда их идеи менее всего принадлежат науке и просто сами напрашиваются на хулу?

●

А впрочем, подумалось, может быть, не надо говорить об этой картине серьезно, да еще гневно. Может быть, лучше отшутиться: назначить авторам свидание через тысячу лет под старую присказку — «поживем-увидим!». Оно бы и вправду хорошо, да авторы не шутят... И вместе с Хеллстромом не явятся на далекое свидание — они собираются погибнуть раньше...

И совершенно зря собираются. Хеллстром их обманывает. И даже не тонко, а как-то небрежно.

Отчего бы им не спросить у него, а почему, собственно, способность слепого приспособления к условиям бытия могущественней разумной власти над этими условиями? Разве целенаправленный поиск не объемлет случайный перебор возможностей, как большее объемлет меньшее? Разве в движении по компасу нет преимущества перед блужданием наугад?

Вот ведь не хватило насекомым для покорения Земли трехсот миллионов лет их предыдущей истории. А по логике Хеллстрома, она была неизменно славной историей — им, черт возьми, все удавалось, этим маленьким существам.

Теперь же приходится откладывать их победу на будущее. А ведь, по логике Хеллстрома, ее гораздо легче было одержать в прошлом — особенно в те блаженные эпохи, когда «на подвижной лестнице Ламарка» насекомые занимали высшую ступень и были временным венцом эволюции. Почему бы им тогда не уничтожить все, что собиралось стать сильнее и уже становилось сильнее?

И, конечно, будущее их не сделалось отрадней, когда жизнь на Земле «прошла разряды насекомых с наливными рюмочками глаз» и неумолимый ход эволюции создал более высокие формы живого. Ящеры Азии и муравьеды Америки с тоской и вожделением смотрели бы «Хронику Хеллстрома» и велели бы своим детенышам обязательно сходить на дневной сеанс — ради воспитания оптимизма: что может быть сладостней, чем поглазеть на грядущее изобилие муравьев и термитов! И детеныши, вместе с папами и мамами, предались бы мечтательной переоценке истории: как жаль, что такого изобилия не знали наши предки, а то мы давно уже владели бы всей Землей...

И совсем безнадежным стало дело насекомых, когда они позволили появиться на Земле, а главное — выжить вертикальному виду homo sapiens. Такому уязвимому виду — только-то и умеющему, что противостоять неисчислимым бедам, но способному — несмотря на всю свою глупость — приводить в подчинение враждебные силы природы.

Триста миллионов лет прозевали крошечные злодеи Хеллстрома, а теперь уже поздно!

Терроризованные авторы «Хроники», право же, могли припомнить обнадеживающий исторический факт... Три-четыре поколения (все зависит от того, как считать) отделяют нас от времен Пастера. Не так уж много биологов и врачей успели за этот срок пожить и поработать на Земле. Однако даже такому небольшому отряду представителей вида homo sapiens понадобилось меньше ста лет, чтобы избавить свой вид (еще не окончательно, но уже всерьез!) от смертоносного разгула былых эпидемий. Стоило человеку узнать о существовании невидимого мира вредоносных микробов, как он начал немедленно и с успехом противопоставлять свою волю их дьявольскому могуществу.

...На редкость удачно всплыло здесь это слово — микробы.

Их легионы безусловно древнее, чем класс насекомых. А способность к приспособлению еще виртуозней. И по логике Хеллстрома, у них еще больше шансов выжить последними. И всегда было больше шансов на это. И временем для победы они располагали несравненно большим — миллиардами лет. И когда бы логика Хеллстрома была логикой самой природы, членистоногие давно распростились

бы с отрадою жизни на враждебной Земле. Но даже если не заглядывать в прошлое, все равно сразу видно, что бессмысленно сулить им удел будущих победителей: надо было предпочесть простейших. И сочинять другую «Хронику».

Логика Хеллстрома взрывает самое себя изнутри. Обманная суть этой небрежной и устрашающей логики с наукой не соседствует: жизнь природы рисуется ей, как игра в одни ворота. А эта жизнь — хитросплетенный саморегулирующийся процесс. В нем все не только враждебны, но и надобны всем. И все надобно всему. И он никому не позволяет безмерно преувеличивать свои права. И даже homo sapiens, покоряя природу, вынужден охранять ее от самого себя. И чем дальше, тем решительней и разумней.

Борьба за существование не есть борьба за несуществование всех других. После «Хроники Хеллстрома» остается, расширив от ужаса глаза, приняться за повальное истребление зловредных малышей, поющих нам отходную. Осторожно! Лучше вспомнить детский плакатик на опушке леса: «Ребята, берегите муравьев! Они — санитары леса!»

Вот так-то... Все сложнее и умней на белом свете.

●

На этом можно бы и кончить. Но не выходят у меня из головы глаза Хеллстрома — их маниакальный блеск и чуть ироническое злорадство. Откуда это у исследователя природы? Что за наваждение?

И вдруг открытие: да он же вовсе не исследователь природы — не натуралист, не энтомолог, не биолог! Он — вымышленное лицо. И недаром его играет актер. Несомненно, хорошо играет. Но что за роль ему дана? Что лежит за околонаучным текстом, который продиктовал ему сценарист Зельтцер? И что скрывается за мнимоученой повадкой, которой научил его режиссер Грин?

И не потому ли авторы разрешили своему герою быть таким небрежным в аргументации, что совсем не о научной идее заботились и не поисками правды природы вдохновлялись?

...В 20-х годах в Копенгагене с выдающимся физиком-теоретиком Вольфгангом Паули случилось занятное происшествие. Поглощенный безысходными размышлениями над одной не дававшейся в руки квантовой проблемой, он остановился на людном углу. Стоял и думал. Внезапно он услышал за плечом сильный голос: «Думай о боге!» (а по другому варианту: «Думай о смерти!»). Вздрогнув, Паули обернулся и увидел: маниакальные глаза — злорадный блеск. Это был уличный проповедник — добровольный и одержимый пастырь заблудшего человечества.

Не это ли и есть родословная Хеллстрома?!

Она тянется через века. У нее множество ипостасей. Вариант Хеллстрома восходит к Апокалипсису — загадочно-зловещему сочинению двухтысячелетней давности. Еще не слишком нагрешившему человечеству уже тогда была обещана погибель:

«...И я взглянул, и вот конь бледный, и на нем всадник, которому имя смерть; ... и дана ему власть умерщвлять мечом и голодом, и мором, и зверями земными».

Это откровение Иоанна должно было показать людям, «чему надлежит быть вскоре», именно показать (настаивает Апокалипсис), показать — это страшнее, чем объяснить.

«...И вышла из дыма саранча на землю, и дана была ей власть, какую имеют земные скорпионы».

Тут уж слышится просто голос Хеллстрома. Это его видение. Почти плагиат из Иоанна Богослова. С той, однако, разницей, что власть умерщвлять ныне дается саранче не от имени мстительного бога, а от имени неразумной природы, и возвещает то, «чему надлежит быть вскоре», не отчаявшийся пустынник на острове Патмос, а притворяющийся современным ученым экранный проповедник на острове Манхеттен. Вот прогресс двадцати столетий! Отчаявшемуся пустыннику кто в наш век поверит? А современному ученому кто рискнет не поверить?

Энтомологический Апокалипсис — поразительное новшество в сфере мрачных пророчеств, сопутствующих научной революции наших дней. До сих пор такие пророчества

обосновывались гораздо солидней. И не бывали совсем уж беспочвенными.

Помню где-то прочитанное выражение — «ядерный Армагеддон». Армагеддон — это из того самого откровения Иоанна: географическое место, где прольется на человеков чаша гнева и горы рухнут. Перспектива ядерной войны тотчас породила пророков тотального пессимизма. Возник Атомный Апокалипсис: каркающее пророчество неизбежного самоубийства человечества. Неизбежного и скорого. Логическим скачком гадательная возможность была превращена в неминуемую действительность. И, вероятно, миллионам людей была отравлена все-таки еще длящаяся жизнь: им ведь научно объяснили, что она не имеет смысла и решительно ничего не весит на весах истории.

А потом появился Кибернетический Апокалипсис. Еще одно ультрасовременное каркающее прорицание: род людской погубит племя самовоспроизводящихся роботов, когда они, созданные гением человека, неминуемо выйдут из-под его контроля. Неминуемо? А как же! Тот же логический скачок и то же скорбно-злорадное торжество тотальных пессимистов.

А потом — Космический Апокалипсис: летающие блюдца... мы под наблюдением инопланетных пришельцев... они — наша судьба.

А потом — Демографический Апокалипсис: количество землян растет по экспоненте — удвоение каждые пятьдесят лет — легко сосчитать, когда перенаселенность приведет человечество к непременной катастрофе.

А потом — Экологический Апокалипсис: человек только и делает, что ссорится с природой; загрязняет воды, портит атмосферу, сводит леса, калечит почву; короче — готовит неотвратимую погибель самому себе.

А потом.. Есть еще немало этих «потом». Но вот и последнее слово каркающей философии: оказывается, еще и насекомые занесли над человечеством свои карающие ножки! Однако этот Энтомологический киноапокалипсис уже так бессодержателен и произволен, что возникает утешительная мысль: может быть, это долгожданный кризис жанра и начало упадка тотального пессимизма?

Хорошо бы так! Человечеству довольно реальных проблем и мучить его воображение выдуманными — бесчеловечно.

●

Едва написалась эта фраза о бессодержательности и произвольности пророчества Хеллстрома, как вспомнился каверзный вопрос, который я тщательно обходил, не находя на него удовлетворительного ответа и потому опасаясь втайне, что такой ответ вдруг обезоружит критику картины. Вопрос звучал бесхитростно: а почему авторы «Хроники» поручили роль наших могильщиков все-таки насекомым, а не другой и более страшной микроживности планеты? Я решил узнать мнение биолога и писателя Дмитрия Сухарева — его двойное подданство в науке и в искусстве тут было как нельзя более кстати. И я услышал ответ, в самом деле обезоруживающий:

— Да ведь им, авторам, необходимо было красочное зрелище. Оттого и насекомые. Это же цветное кино, согласитесь...

Я согласился. Безоговорочно и с облегчением. Но вместе и пожалел, что не задал этого вопроса раньше: сколько слов истратилось напрасно, когда все объясняется так непринужденно! Однако тут же, вместе с маниакальными глазами Хеллстрома, мне припомнились восторженные глаза ближних и дальних, покоренных его «Хроникой», и я подумал: нет, пожалуй, слова все же были потрачены не напрасно.

Роковая любовь кронпринца

В. Михалкович

«Майерлинг» («Mayerling»). По одноименному роману Клода Анэ. Автор сценария и режиссер Теренс Янг. Оператор Анри Алекан. Художник Жорж Вакевич. Композитор Франсис Лэ. Производство «Фильм Корона» (Франция).

Фильм Теренса Янга «Майерлинг» скорее представляет собой проблему для критика, но отнюдь не для режиссера. Или выражаясь точнее, посмотрев эту картину, режиссер не откроет для себя неведомых ранее тайн и методов проникновения в материал и скучливо отмахнется от увиденного, критик же испытает перед нею свой «мильон терзаний».

Из репортажей со съемок «Майерлинга» можно с уверенностью заключить, что основная режиссерская проблема здесь заключалась в укрощении американской «звезды» Авы Гарднер, исполнявшей роль австрийской императрицы Елизаветы. Как источник скандалов и эскапад эта дама («звезда», а не императрица!) явно затмевала в глазах журналистов режиссера, невнятно мямлившего о том, что тридцать лет он мечтал воплотить на экране историю двойного самоубийства кронпринца Рудольфа и Марии Вечера и что после фильмов о Джеймсе Бонде (из которых он снял три: «Доктор Но», «Из России с любовью» и «Громовой шар») у него возникло желание «сменить палитру». Но какое значение имели эти невнятные режиссерские декларации по сравнению с такими невидимыми миру драмами, как шкодливость собачек, которых Ава Гарднер неизменно таскала в съемочный павильон: одна из них попортила принадлежащий фирме реквизит — костюм Омара Шарифа, игравшего Рудольфа, а вторая — растерзала парик Катрин Денев, экранной Марии Вечера. Или пристрастие Авы Гарднер к водке. Или сговор владельцев отелей во всем мире, которые, как некие розенкрейцеры, тайно поклялись не допускать американскую звезду во вверенные им апартаменты после того, как она запустила бокалом мартини в их коллегу из Рио-де-Жанейро. И в Вене, где снималась значительная часть фильма, Аве Гарднер действительно пришлось обойти пять гостиниц, прежде чем ее поселили, и то под давлением руководства съемочной группы, в номер, отвечавший ее вкусам и темпераменту. Словом, скандалы, связанные с Авой Гарднер, а вовсе не «терзания творческой мысли» режиссера Янга занимали журналистов, пока снимался «Майерлинг».

Да и в самом деле, что делать бедному критику, если он сталкивается с фильмом, где структура повествования не придумана режиссером, а твердо задана раз и навсегда, более того — она вне и выше режиссера, довлеет над ним, запрещая пускаться в поэтические вольности? Что ж говорить тогда? Что делать? Скромно отойти в сторонку, тайком вытерев невольно набежавшую слезу бессилия...

Однако действительно ли творение Теренса Янга представляет собой столь безнадежный для критика случай? И тут мы вынуждены признать, что своя динамика в картине имеется, правда, ограничена она несколькими робкими па. Вот первое: самое начало фильма — на ограниченной площадочке, видимо, выгороженной где-то в углу студии, стиснуто несколько десятков людей — типично кинематографическая демонстрация и типично кинематографический ее разгон — общих планов почти нет, законченного впечатления не создается, камера выхватывает какие-то отрывки происходящего — все имеет привычный вид экранной суматохи, подбадриваемой в мегафон режиссером. Затем идет сцена в полицейском участке: схваченных бунтовщиков — венских студентов — торопливо записывают по именам и столь же торопливо отправляют на отсидку. К столу приближается очередная жертва репрессий. «Имя?» — коротко бросает чиновник, не отрывая глаз от формуляра. «Рудольф!» — «Рудольф. А дальше?» — «Пожалуйста, еще Карл-Иосиф» (кронпринц действительно носил все эти имена). Чиновник поднимает глаза от бумаги, на лице почтительное изумление: «Ах, простите, ах, извините, конечно, конечно, о чем разговор — вы можете быть свободны». Но перед тем как покинуть это негостеприимное место, кронпринц еще сдергивает с плеча великолепную визитку и накрывает ею раненого, которого бьет озноб. Все, зритель понял: наследник австрийского престола оказался здесь не случайно, его симпатии на стороне несправедливо обиженных, поскольку и сам он обижен своим папой, венценосным монархом. И кажется, что тут возникает тема блудного сына своего класса и что на этой теме критик вполне может построить

анализ картины. Но дальнейшее течение сюжета разрушает и эту возможность: венгерским сепаратистам, которые ищут у него поддержки, Рудольф заявляет, что дробить монархию он не позволит, что империя должна быть сплоченной и монолитной (на таком уровне трактуется в фильме революционно-освободительная борьба против деспотизма Габсбургов).

А вот еще одно па. К своей жене, некрасивой и раздражительной Стефании, дочери бельгийского короля Леопольда II, кронпринц относится безо всякой теплоты. В припадке гнева Стефания кричит супругу: «Вы обожаете только свою мать! Все знают, что вы смотрите на нее не сыновними глазами». И здесь для критика как будто должна вырисовываться иная фигура, к действию совершенно непричастная,— фигура жителя той же австрийской столицы, д-ра Зигмунда Фрейда, с которым несчастный престолонаследник, по всей вероятности, не был знаком, так же как не был знаком и с его теорией насчет эдипова комплекса. Однако обращение к знаменитому психоаналитику нам тоже не поможет — бросив этот намек, режиссер вскоре о нем забывает и движет действие в совершенно ином направлении, не стремясь заглядывать в глубины подсознания, обследованного знаменитым венским врачом.

Имя Фрейда, впрочем, возникает здесь закономерно, поскольку картина вообще напоминает спиритический сеанс — настолько часто она взывает к теням художников прошлого да и к современным — от Шекспира до Годара, а порой и просто к явлениям безымянным, как, например, уличная баллада. Именно к ней Янг обращается в первую очередь — гуляя инкогнито, на манер Гарун аль-Рашида, по венскому Пратеру, кронпринц знакомится с девушкой, спасая ее от назойливого обожателя и не зная, что имя ее — Мария Вечера. Пара смотрит представление кукольника — на сцене возлюбленные, нарушившие какой-то запрет, сверху на веревочке спущен сатана с бородкой клинышком и в малиновом балахоне: нервно и нелепо подергиваясь, он тащит девушку в преисподнюю. Эпизод заканчивается репликой Рудольфа: «Она полюбила и будет наказана». Благодаря этой наивно-абстрактной фразе, столь не вяжущейся с принцем, как никак, человеком образованным, а в реальной жизни даже автором двух книг: «Пятьдесят дней на Дунае» (1881, 2-е изд-е —1885) и «Поездка на Восток» (1889), история «кукольная» и история «человеческая» уравниваются, и на вторую из них ложится отсвет каких-то сатанинских сил.

А затем от демонизма уличной баллады зрителя ведут выше — к классическому балету. Рудольф и Мария, зная теперь все друг о друге, влюбляются «на фоне» спектакля «Жизель». Когда герои бросают друг на друга — из ложи в ложу — подходящие к случаю нежные и лучистые взгляды, в действие вклиниваются сцены представления — смерть Жизель в кругу поселян, ее появление из могилы, танец виллис, исчезновение призрака на рассвете, в то время как возлюбленный страдает возле могилы в красивых позах. Сверх того, в эпизоде этом имеется еще одна параллель — когда снимают Марию Вечера, лицо ее освещено каким-то интенсивным, но мягким светом, так что оно превращается в легкое, воздушное, сияющее пятно — это головка Грёза. В кругу подобных ассоциаций даже бесспорный, «хроникальный», так сказать, факт — самоубийство Рудольфа Габсбургского и его возлюбленной — превращается в явление чисто литературное, тем более что факт в картине литературно подправлен. По некоторым источникам, Мария Вечера отравилась стрихнином, здесь же несчастный эрцгерцог, мучительно страдая и закрывая лицо рукой, стреляет в девушку из пистолета.

Вот тут как будто и открывается обширное поле для приложения критических сил — исследовать систему этих соотнесений, найти какую-то закономерность в выборе имен и произведений, которые «участвуют» в сюжете картины, понять, например, почему цитировался Грёз, а не Ватто или Боттичелли, столь же популярные, как и Грёз, у авторов уровня Янга. Однако и здесь нас ждет разочарование: систему эту практически найти невозможно, а сам феномен уже давно описан в теоретическом искусствознании, где он обозначается

термином, заимствованным из немецкой фольклористики: «сниженный культурный фонд». В фонд этот входят имена и произведения, которыми пользуются регулярно как расхожими и привычными понятиями, ясными и однозначными по смыслу. С подлинным Шекспиром или Аданом «фондовые» Адан и Шекспир не имеют ничего общего, поскольку первичная их глубина как бы испарилась, стерлась и они сводятся теперь к какому-нибудь краткому определению: Шекспир — возвышенность, Адан — чистота чувств, Грёз — трогательная сентиментальность. И бессмысленно метать в Янга молнии критического негодования, разить тонким и нестерпимым сарказмом за предательство классики, за ее вульгаризацию, поскольку вульгаризация совершилась помимо Янга и задолго до него; Янг же только воспользовался готовым и расхожим понятием в своих частных целях, как пользуемся мы в повседневной речи любым словом, например, «Европа», совсем забыв, что это имя героини греческого мифа и что происходит оно от древнего финикийского корня.

«Частные» же цели Янга прекрасно иллюстрирует один из эпизодов фильма — его финал. Он представляет собой прямой и открытый парафраз финала годаровской «Замужней женщины». Картина лидера «новой волны» заканчивается свиданием любовников перед расставанием, возможно — окончательным. В последних метрах картины камера не снимает ни лиц, ни тел целиком — только руки, ноги, пальцы, ладони, части плеча или спины. Человек уже не воспринимается как законченная личность, но как «набор частей», становится неодушевленным, бездуховным. И потом на белом фоне простыни видны только две руки — мужская и женская, они медленно расползаются в разные стороны, и все — экран бел и чист, наступает пустота, ничто. В «Майерлинге», застрелив возлюбленную, Рудольф подносит пистолет к своему виску. Выстрел, тело несчастного принца рухнуло на пол. Эрцгерцога-самоубийцу мы уже не видим, перед нами на белом одеяле — лишь рука мертвой Марии, потом над краем постели появляется мужская рука, слепым, судорожным движением она крепко сжимает запястье женщины и застывает в вечном рукопожатии. Годаровскому убеждению в эфемерности чувств современного человека противопоставлена здесь патетическая риторика веры в вечную любовь. И снова это цитата из множества театральных постановок, где так же эффектно сплетались руки Отелло и Дездемоны, Ромео и Джульетты, вступающих в царство «вечного сна».

«Майерлинг». Елизавета — Ава Гарднер, принц Рудольф — Омар Шариф

И когда в своих рассуждениях мы доходим до слова «вечность», можно не сомневаться, что мы на верном пути, что мы добрались до самого основания структуры «Майерлинга»,

«Майерлинг». Рудольф — Омар Шариф, Мария Вечера — Катрин Денев

до той точки, на которой все это построение держится. Вернее, оно держится на двух точках, противостоящих друг другу, как полюса магнита, и в его поле человек носится, как беззащитная частичка, увлекаемая хаосом притяжений. Два полюса картины — это время бесконечности и время «сейчас», «теперь», «сию минуту», время «злобы дня».

Бесконечность у Янга отделена от реальной жизни людей какой-то тоненькой перегородочкой, которая очень легко преодолима; вечность легко и непринужденно входит в будни, как сатана в кукольном представлении, показанном в начале картины. Когда решено было отдалить Марию от кронпринца, ее тайком услали в Венецию. Но любовники все равно встречаются в гостинице над каналом, за окном идет дождь, и Мария говорит, что любит дождь, поскольку он приносит жизнь, и не любит снег, потому что он означает мертвенность. Дождь и снег, возрождение и умирание — это слагаемые вечности. И не зря последние эпизоды разворачиваются на фоне снега. Уже после смерти девушки Рудольф подходит к окну, и его глазам представляется картина — полуявь-полувидение: лань на пустынном снежном поле, а сверху, медленно кружась, все падают и падают снежные хлопья. Темнота — тоже слагаемое вечности, Рудольф постоянно повторяет, что боится темноты, понимая под этим и тьму в метафизическом смысле и просто отсутствие в комнате света. Безумие, эта «ночь разума», в «Майерлинге» родственна вечности: в картине глухими намеками постоянно упоминается о помешательстве Людвига II Баварского, дедушки Рудольфа по материнской линии. Из этого нагромождения ужасных и мрачных намеков ясно, что вечность Янг особо не жалует, пугается ее и в то же время отчетливо понимает, что ее не отменишь, не закроешь на нее глаза, а раз так, то советует держаться настороже, шашни с вечностью не заводить, поскольку человек, полностью отдавшийся в ее власть, становится безумцем.

С другой стороны, злободневности, сиюминутности Янг тоже не доверяет... Время «сейчас», «теперь» у режиссера полностью определяется одним словом «политика», а она, по мнению автора «Майерлинга», есть не что иное, как коловращение мелких интересов, клубок интриг, царство бездушности. Человек, целиком отдавшийся во власть политики,— по Янгу — тоже своего рода патологический случай. Политика отменяет все человеческие отношения, заставляя видеть в каждом лишь мишень для интриги и источник контринтриги.

И получается, что куда ни кинь — везде клин. Поэтому Янг, как радетель за человечество, озабочен тем, чтоб утвердить некую новую силу, посредничающую между двумя давящими на человека, враждебными ему стихиями — вечностью и политикой, и этой силой оказывается добропорядочная буржуазная семья, основанная на браке — не просто на слиянии, так сказать, любящих сердец, но на браке, освященном законом, признанном обществом, на браке с точно расписанными правами и обязанностями супругов. Если бы Янг относился к браку как к явлению естественному, бытовому, необходимо-

му, не имело бы смысла тратить критический порох на картину «Майерлинг», но у режиссера брак превратился в некий абсолют, воспаривший над низменной реальностью будней и над необозримостью космических глубин. И фильм Янга, в сущности,— это не история Ромео и Джульетты 1889 года, переживших кратковременный романтический прилив чувств, это фильм о браке — вечной, незыблемой и единственной опоре мироздания.

Потребность в семье и браке для бесперебойного и плавного вращения земного шара доказывается в «Майерлинге» от противного. Вот Габсбурги — отец, мать и сын, и если обычная семья есть ячейка общества, если в ней находят отражение общественные интересы, волнения и страсти, то Габсбурги — это уже сверхячейка, ибо глава этой семьи является одновременно главой государства, он не только руководящее лицо в политике, но и воплощение, символ этой политики, поэтому нормальной, простой семьи создать не может. Буквально следующая сцена после упомянутого уже разгона демонстрации и задержания в полицейском участке начинается с упреков Рудольфа, направленных отцу, упреков в том, что у них никогда не было порядочного семейного существования, что мать постоянно находилась в отъездах, что отец относится к нему не как к сыну, а как к лицу официальному — престолонаследнику — и поэтому не доверяет, не подпускает к государственным делам, старается держать в тени. От поста генерального инспектора пехотных войск кронпринц отказывается, узнав, что эта должность была предложена ему не из добрых отеческих чувств, а ради интриги, ради того, чтоб удалить из Вены, от возлюбленной. Через всю картину проходит надежда Рудольфа, что вот-вот он поговорит с отцом, все уладится, образуется крепкая и здоровая семья, и, только поняв несбыточность этого чаяния, Рудольф начинает действовать на свой страх и риск — создает особую семью, противостоящую официальной, габсбургской...

Из несовместимости семьи и политики Янг делает вывод чрезвычайно знаменательный и неожиданный: Франц-Иосиф, плохой отец своему сыну, является также плохим «отцом народа», свои отношения с сыном он переносит в отношения с верноподданными и, преподнося Рудольфу урок государственной мудрости, наставляет: «Не доверяй народу». Сам же кронпринц, якшаясь с венгерскими сепаратистами, недоумевает — зачем требовать отделения Венгрии от Австрии, ведь он, будущий монарх — хороший семьянин, он будет относиться ко всем, как к своим чадам и домочадцам, и совсем не желает, чтобы кто-нибудь из них надолго выпадал из-под его ласковой монаршей опеки. Но основать семью при помощи участия в политике Рудольфу не удается, и тогда на помощь приходит иной член противоречия — вечность. Финальное рукопожатие скрепляет брак бедного кронпринца, и ничто уже этот брак отменить, поколебать и извратить не может... Потустороннее торжество буржуазной добродетели разрешает земную антиномию политики и чувства. Семейное благонравие, по мнению Янга, способно утвердиться даже с помощью смерти. Как говорится — отсюда в вечность. Или — отсюда в пошлость... Поскольку пошла всякая банальность, особенно в ее столь удручающе мещанском выражении.

И весь грандиозный кинематографический механизм, оказывается, пущен на полный ход с одной-единственной целью — прославить, воспеть мелодраматический альянс королевского высочества и девушки, «недостойной» его по происхождению! Есть от чего прийти в уныние и испытать тот «мильон терзаний», о котором мы говорили в начале статьи.

Горизонты Сорренто

Н. Сизов, **заместитель председателя Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР**

На торжественной церемонии закрытия Сорентийского кинофестиваля в октябре прошлого года прозвучал гимн нашей страны, был поднят советский государственный флаг.

Это означало, что эстафету фестиваля в нынешнем году примет советское киноискусство.

Международный кинофестиваль в Сорренто имеет свои особенности. На нем показывают фильмы только одной страны, причем те, которые еще неизвестны итальянскому зрителю. Фестиваль уже приобрел и международный авторитет и особую популярность в Италии. Работу его широко освещают радио, телевидение, пресса. На нем присутствуют виднейшие деятели культуры, кинокритики, представители деловых кругов. Одновременно с показом фильмов страна, представляющая свое киноискусство, проводит выставки, встречи, концерты артистов. Таким образом, итальянские зрители довольно широко знакомятся с культурой страны, которой посвящен киносмотр. К тому же фестиваль проходит не только в Сорренто, но и в Неаполе.

Прошлогодний фестиваль был посвящен венгерскому киноискусству. Зрители увидели новые фильмы известных режиссеров: «Семья Тоот» Золтана Фабри, «Младший сержант и другие» Мартона Келети, «Agnus Dei» Миклоша Янчо, «Прорыв» Петера Бачо и другие, а также ряд мультфильмов и короткометражных лент. В Неаполитанском музее в те дни открылась выставка венгерской графики, была представлена экспозиция «Барток — наш современник». На кинофестивале присутствовали известные деятели венгерской культуры, писатели, кинематографисты, художники. Смотр венгерского киноискусства прошел с большим успехом. Мы смогли убедиться, насколько насыщена программа фестиваля и какие в ней заключены возможности для расширения культурных контактов между странами.

На закрытии фестиваля, проходившем в неаполитанском театре Сан Карло, министр туризма и зрелищ Италии г-н Матеотти говорил о «важности и значимости советской кинематографии, внесшей столь большой вклад в развитие мирового киноискусства». Он выразил удовлетворение по поводу предстоящего показа советских фильмов.

Советская делегация встречалась с руководством фестиваля в Сорренто — художественным директором г-ном Ронди, директором-распорядителем г-ном Торино. Мы говорили о принципах кинофестиваля, высказали взаимные пожелания. Мы также встречались с крупнейшими деятелями итальянского киноискусства Чезаре Дзаваттини, Карло Понти, Карло Лидзани, Альберто Сорди, Софией Лорен, Дино и Луиджи Де Лаурентисами. Все они придают Соррентийскому фестивалю большое значение и обещают всемерную поддержку в проведении встречи с советским кино. «Итальянские зрители любят ваше искусство и с нетерпением ожидают встречи с новыми советскими фильмами»,— говорили нам в Неаполе и Сорренто.

Живой интерес к предстоящему фестивалю проявило общество «Италия — СССР». Оно намерено организовать широкий показ советских фильмов в рабочих аудиториях Неаполя и Сорренто, выпустить специальный номер журнала «Советская действительность».

Подготовка к фестивалю начата и в нашей стране. Собственно, она началась уже в Сорренто. Мы беседовали с венгерскими коллегами, которые поделились с нами опытом подготовки к фестивалю. Будет сформирован президентский совет по организации киносмотра, в который войдут видные советские кинематографисты, представители кинематографических организаций. Будет также сформирован оргкомитет под руководством председателя Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР А. Романова. Оргкомитет будет состоять из представителей Министерства культуры, кинематографических организаций и общества «СССР — Италия». Почетным президентом фестиваля избран Сергей Бондарчук.

Составляя программу советских фильмов, мы стремимся к тому, чтобы итальянский зритель увидел все лучшее, что создано нашим киноискусством за последнее время. На фестивале будет представлено до двадцати полнометражных, не выходивших на итальянский экран фильмов. Итальянские зрители изъявили желание увидеть на фестивале в Сорренто такие фильмы, как «Освобождение» Юрия Озерова, «Белая птица с черной отметиной»

Юрия Ильенко, «Король Лир» Григория Козинцева, «Двенадцать стульев» Леонида Гайдая, «Внимание, черепаха!» Ролана Быкова, «Белорусский вокзал» Андрея Смирнова и другие. Будут отобраны и фильмы, еще находящиеся в производстве. Все ленты предполагается снабдить итальянскими субтитрами.

В программу показа войдет также ретроспектива советских фильмов, имеющих историческую ценность или информационный характер. Предстоит отобрать короткометражные и документальные фильмы о сегодняшнем дне нашей страны, а также научно-популярные ленты, посвященные главным образом проблемам космоса, экологии, медицины.

Я уже говорил о том, что Соррентийский фестиваль не ограничен рамками кино. В связи с этим нам предстоит большая работа по составлению разнообразной программы. Думаю, что в этом нам помогут Министерство культуры СССР, Союз писателей, общественные организации. Если учесть, что в дни фестиваля культурная жизнь Италии как бы «сфокусирована» на Сорренто, то можно будет в полную силу использовать возможности фестиваля для показа достижений советской культуры. Соррентийский фестиваль станет праздником советского искусства.

Нужно будет заранее побеспокоиться о выпуске каталога, программы, подготовить информационные материалы для прессы, тем более что Итальянский организационный комитет обязался обеспечить широкую популяризацию наших фильмов, организовать контакты с прессой, радио и телевидением.

Уезжая из Италии, мы видели чистое синее небо, ясные горизонты Сорренто. Хочется надеяться, что такими же ясными они будут в дни встречи итальянской общественности с советским киноискусством.

Гости редакции

«Ваша литература — могучий Антей»

Встреча с работниками Венгерского телевидения

В декабре прошлого года в Москве побывала делегация работников Венгерского телевидения, которая привезла с собой и показала в Союзе кинематографистов СССР и на Центральном телевидении программу из экранизаций произведений русских и советских писателей. Венгерские друзья побывали и в редакции журнала «Искусство кино». В беседе участвовали главный режиссер и художественный руководитель Венгерского телевидения Миклош Синетар, главный редактор литературно-драматических программ Андор Сюч, заведующие редакциями Габор Дэмэ и Карой Литвани, телеобозреватель газеты «Мадьярнемзет» Анна Вильчек, режиссер объединения «Экран» Борис Ниренбург и сотрудники журнала.

Приводим краткие выдержки из этой беседы.

Миклош Синетар. Я начну с впечатлений от только что просмотренных нами телевизионных работ советских коллег. «Был месяц май», «Ночной звонок» и «Карнавал» снимались на кинопленку, то есть в условиях более выгодных, чем телепостановки. Естественно, это способствовало их высокому качеству. Если коротко пересказать фильм «Был месяц май» — о нем впечатление не составишь. Здесь очень много значат режиссура, актерская игра, настроение, созданное авторами и исполнителями. Меня захватило то, что материал, так хорошо нам известный, причем известный в деталях, подробно, в результате талантливой режиссерской разработки так обогатился.

Все три фильма мне понравились, хотя все они очень разные. В картине «Был месяц май» подробно рассматривается, скрупулезно исследуется каждый отдельный эпизод. «Ночной звонок» построен по другому принципу — здесь в центре внимания герой как та-

ковой. Если в хуциевском фильме о прошлом персонажей можно только догадываться, то в «Ночном звонке» его видишь как бы воочию. И в той и в другой лентах одинаково ценно мастерское сочетание лирики и иронии. Очень талантливый фильм и «Карнавал». Если же критиковать его, то за наличие некоторых сентиментальных мотивов. Их исключение улучшило бы картину, в которой так смело и так интересно перемешаны, казалось бы, разнородные компоненты выразительности.

Андор Сюч. Нас особо заинтересовала работа объединения «Экран», потому что его продукция производит самое лучшее впечатление. В литературно-драматической редакции Венгерского телевидения проводится сейчас экономический и творческий эксперимент, и для нас ценна каждая крупица полезного опыта советских друзей и коллег.

Мы знаем все, что публиковалось в «Искусстве кино» по вопросам ТВ. У нас есть сборник, где собраны статьи о телевидении, появившиеся на страницах «Искусства кино» за три последних года. Это нам хорошее подспорье в работе. Но для детального знакомства с работой друг друга очень важны личные контакты, подобные нынешним. Много пользы принес бы и обмен режиссерами.

...Я считаю, что основная задача в современной телепередаче — быть верным политике нашей партии, быть современным в самом высоком и точном понимании этого слова.

Габор Дэмэ. Разрешите мне сделать своего рода признание. Ежегодно в Эгере проводятся совещания писателей и режиссеров. Одна из постоянных проблем на повестке дня — проблема воспитания венгерской молодежи в духе любви к родине. Именно этим объясняется наше особое пристрастие к экранизации русских и советских писателей. Русская классика, советская литература, по-моему, похожа на Антея, который возрождал свою силу, соприкасаясь с матерью-землей. Ибо особый, тесный контакт вашей литературы с народом выделяет эту литературу из всех литератур мира. Эти свойства делают ее наилучшим материалом и для воспитания нынешней молодежи.

Возрождение венгерского театра в XIX веке началось с постановок Шекспира. Поэтому мы часто говорим, что Шекспир — величайший из венгерских драматургов. Точно так же, экранизируя Льва Толстого, Чехова, Горького, Бабеля и других ваших авторов, мы пытаемся воздействовать на венгерского зрителя наиболее целесообразным и действенным образом.

О том, какие советские фильмы идут по Венгерскому телевидению и как на них реагирует зритель, рассказала Анна Вильчек.

Анна Вильчек. Огромный успех выпал на долю «Адъютанта его превосходительства». Фильм шел по воскресеньям, вечером, в так называемое «главное время». С большим интересом смотрелась у нас другая многосерийная картина — «Угрюм-река». Очень хорошо был принят телезрителями фильм «Вызываем огонь на себя». Были показаны «Семейное счастье» — экранизация трех новелл Чехова, а также «Записки сумасшедшего» с Е. Лебедевым в главной роли. Все эти фильмы были дублированы...

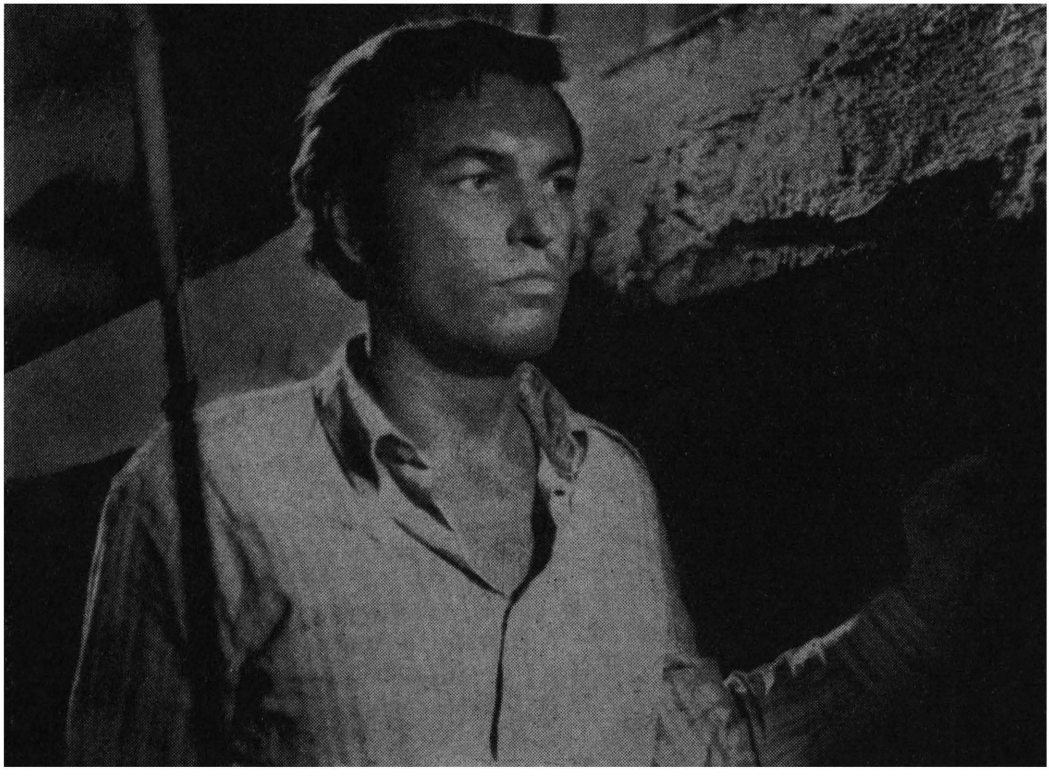
Габор Дэмэ. ...Вообще в Венгрии очень серьезно подходят к дубляжу. Текст делается профессиональными литераторами, и лучшие актеры считают своим долгом «отдать голос» дублируемому персонажу...

Анна Вильчек. Время от времени Венгерское телевидение демонстрирует советские классические ленты. Например, в прошлом году в течение 12 суббот было показано 12 советских фильмов, в числе которых были «Баллада о солдате», «Неотправленное письмо», «Судьба человека», «Летят журавли» и другие. Возвращаются и к «Земле» Довженко, трилогии М. Донского по Горькому.

Сценарий

В. Ежов, В. Жалакявичус

«Это сладкое слово — свобода!»



«Это сладкое слово — свобода!». Франсиско — Р. Адомайтис

Надпись на желтом фоне:
«Это сладкое слово — свобода!»

КАПИТОЛИЙ

Здание Капитолия. Над ним флаг и горы. По лестнице спускаются сенаторы, среди которых ростом выделяется молодой Альберто Рамирес. (Стоп-кадр.) На застывшей фотографии, на фигуре Рамиреса появляется крестик, словно сделанный жирным фламастером. Потом голова сенатора обводится кружочком. Внизу кадра появляется надпись: «Сенатор-коммунист Альберто Рамирес, 30 лет».

Он разговаривает с коллегой. Тот поднимается на цыпочки и что-то озабоченно говорит Рамиресу почти на ухо. Рамирес смеется.

СТОЛИЦА

Сверху, с высоты птичьего полета мелькнул Капитолий. Горы. Острые вершины горы.

БУЛЬВАР РЯДОМ С КАПИТОЛИЕМ

Альберто Рамирес уже один. Еще смеется. Еще свободный. Идет по теневой стороне бульвара, под густыми платанами, вдоль стоянки машин депутатов. Увидел вдали белокурую женщину и девочку с красным зонтиком.

Надпись на зеленом фоне:
«Это сладкое слово — свобода!»

БУЛЬВАР РЯДОМ С КАПИТОЛИЕМ

Женщина машет ему рукой. Девочка оторвалась от матери и побежала навстречу Рамиресу. Внезапно появляются трое мужчин, одетые и стриженные на одно лицо. Они перекрывают красный зонтик. Они еще не в фокусе, деформированные короткой оптикой.

Они сперва надели на Рамиреса наручники, потом один сказал:

— Именем закона...

Р а м и р е с. Какого закона?! Вы спятили! Я член юридической комиссии сената!

Рамирес ничком упал в автомобиль. Его длинные ноги высовывались из машины, и тот, который сел на него верхом, просто придерживал дверцу рукой. Машина тронулась. Красный зонтик несколько раз ткнулся в окошко машины. Потом отстал. Совсем отстал.

Надпись на красном фоне:
«Это сладкое слово — свобода!»

БУЛЬВАР РЯДОМ С КАПИТОЛИЕМ

Коллега Рамиреса тем временем петлял между автомобилями. Был озабочен. Спешил. (Надпись внизу экрана: «Депутат Диего Гонзалес, 35 лет, партия РДК».)

Он открывает дверцу машины. Садится за руль. Сзади две пары рук хватают его за плечи, за кисти. Щелкают наручники. (Стоп-кадр. На его груди появляется крестик в кружочке.)

На тротуаре прогуливается патруль морской пехоты, задевает девок.

КАПИТОЛИЙ. КОРИДОР

Из лифта выходит мужчина с подбородком боксера, с нервной застывшей улыбкой на прилежно выбритом лице. (Надпись внизу экрана: «Депутат-коммунист Вальтер Конде, 25 лет». Потом, может быть, одновременно, крестик в кружочке.) Рядом с депутатом еще одна персона, но мы видим лишь его плечо и часть лица. Конде останавливается у дверей туалета. Обращается к спутнику.

К о н д е. Не желаете ли вы зайти?

С п у т н и к. Нет.

К о н д е. Даже по-маленькому?

С п у т н и к. Нет. Нет.

К о н д е *(пожал плечами, извиняясь)*. А я — да!

КАПИТОЛИЙ. ТУАЛЕТ

Конде и спутник подходят к кафельной стене. Конде поднимает руку. Кисть в браслете наручника. Когда Конде поднимает руку, заодно поднимается рука спутника-агента, на которой надет второй браслет. Рука Конде поднимается к широкому галстуку в полоску и поправляет узел.

КАПИТОЛИЙ. КАБИНЕТ

За огромным столом между кипами папок и конвертов видна седая курчавая голова человека с красным лицом. (Надпись внизу экрана: «Депутат-коммунист Хактор Гарсиа Флейтас, 56 лет».) Звонит телефон. Флейтас поднимает трубку. (Стоп-кадр. Крестик в кру-

жочке.) Морщится. Хихикая, кашляя, говорит невидимому собеседнику:

Флейтас. Хотите предупредить меня?.. Чушь!.. Вы, дорогой мой неизвестный, для подобных шуток выберите другое время и другой объект...

Пока он говорил, за его спиной открылись двери и в кабинет вошли двое в серых костюмах.

Первая часть

ДВУХЪЯРУСНЫЙ ГАРАЖ

Белая стена дома. Виден проем, въезд в гараж. Рядом двухметровый выезд. Это и есть двухъярусный гараж. Перед гаражом шланги для мойки машин, столбы, друг на дружке сложены новые шины для автомобилей. На бетонной площадке перед гаражом лежит мыльная пена. Это Мануэль, младший работник гаража, моет машину клиента. Окна машины плотно закрыты. За рулем пожилая женщина. Рядом с ней мужчина с потным затылком. Пока моют машину, мужчина листает газеты. По окнам стекает мыльная пена.

ГАЗЕТЫ В РУКАХ МУЖЧИНЫ

Фото ареста Рамиреса и Конде. Еще и еще какие-то лица в окружении полицейских и солдат. Отдельные слова аншлагов: «Сенаторы...», «300 человек — в провинции...», «порядок...», «анархия...», «будущее...».

ДВУХЪЯРУСНЫЙ ГАРАЖ

Послышались выстрелы. Даже здесь, внутри наглухо запертой машины, под шумом мыльной струи, нельзя было понять этот шум иначе, как выстрелы. Мужчина поднял голову, сквозь кристаллы мыльных пузырей увидел встревоженного парня — Мануэля. (Надпись по нижней мыльной рамке экрана: «Мануэль, 16 лет. Парень, которого скоро убьют».)

ДВУХЪЯРУСНЫЙ ГАРАЖ. АКВАРИУМ

Так тут именовали стеклянную будку — комнатушку, выстроенную внутри гаража. Здесь помещались стол, кровать и маленький шкаф-сейф. И вторая кровать поменьше. Транзисторный телевизор стоял таким образом, что, глядя на него, видишь и «въезд» и «выезд». В обоих проемах, словно на двух больших экранах, виднелась площадка перед гаражом, улочка с домами (окна были плотно прикрыты цветными жалюзи), аптека с гипсовым лебедем в окне и ребенок-мулат, который пускал с железной галереи китайского змея.

На экране жестикулировал военный, он энергично работал руками и челюстью, звука не было.

Надпись на экране гласила: «Генерал-министр...» Фамилию прочесть было невозможно. Ее срезала нижняя рамка. Лицом к телевизору сидела женщина, одетая в белые потертые джинсы. Ее длинные каштановые волосы были закручены тысячей бигуди. (Надпись: «Мария».)

На кровати полулежал смуглый мужчина со светлыми усталыми глазами. Ел сэндвич, запивал пивом прямо из жестянки и глядел в лицо генералу. (Надпись на груди его: «Франсиско». А через мгновение следующая надпись: «Можно звать и Панчо. Это уменьшительное».)

Франсиско, не поднимаясь с кровати, увидел, как к гаражу повернул какой-то парень. Парень шел спотыкаясь, держась руками за голову, оставляя на бетоне ржавые пятна.

Женщина за рулем и мужчина с газетами молча и с испугом следили за раненым. Парень облокотился на машину и на мыльной пене оставил коричневый след. Женщина крикнула: «Ах», и тотчас Мануэль сбил след свежей струей мыльной жидкости. Потом он полил спину парня и брюки.

Раненый пошел, кружась, во «въезд».

Франсиско уже был здесь, у машины. Мужчина открыл окно машины и подал Франсиско какие-то деньги. Франсиско только сказал:

— Извините, пожалуйста.

Никто и не собирался его обвинять: «Да, да. Такое время».

Машина уехала, увозя с собою музыку.

Франсиско завесил красной цепью «въезд», шагнул к помосту, погрузился в полумрак гаража. Увидел раненого на мешках, в бетонной яме. Мария обмывала его. (Появляется надпись: «Неизвестный. Никакого отношения

к дальнейшим событиям не имеет».) Потом Франсиско видел, как Мария нагнулась над этим незнакомым парнем. Услышал голос Марии:

— Хорошо... Будет хорошо.

ПЛАТО РОЗ

Франсиско вспомнил Плато Роз и первую поездку. И ручеек. Пойманную рыбу они опускали в плетенке в холодную воду. Таким образом рыба оставалась живой до вечера. Не свободной, но живой. Вспомнил девичьи плечи Марии и ее нецелованные губы. И первую ласку. Мария нагибалась над ним, и он тогда не мог отделаться от чувства, что совершает несправедливость, столько было боли в ее глазах. Мария сказала:

—Панчо, его надо отвезти.. вывезти...

ДВУХЪЯРУСНЫЙ ГАРАЖ

Мария увезла незнакомого. Неизвестно, куда увезла. Франсиско опустил цепь, и Мария укатила в машине. Машин здесь, разных, стояло несколько десятков, и Франсиско только кивнул ей вслед. Шум толпы, полицейских сирен и звон разбиваемых стекол не прекращался. Мануэль убрал испачканные мешки из ямы.

УЛИЦА ГОРОДА. ДЕНЬ

Полицейские грузовики загораживают дорогу. Выскакивают жандармы и морские пехотинцы. Посреди улицы горит перевернутый автомобиль. Сотни студентов и молодых рабочих размахивают портретами Рамиреса. Кричат.

К р и к и. Свободу депутатам! Свободу сенаторам!

ГАЗЕТА

Новые фото ареста Рамиреса. Потом еще какие-то лица, нам пока неизвестные. Надпись: «Аресты по всей стране. Арестовано более 800 человек».

К р и к и. Свободу!.. С-с-в-в-о-о-б-о-о-о...

УЛИЦА ГОРОДА. ДЕНЬ

У огня посреди улицы страсти не унимались. Девушку схватили двое полицейских и за волосы потащили к горящей машине. Рыжая пышная грива вспыхнула ореолом.

ГАЗЕТА

Девушка с ореолом на первой странице газеты. Часть надписи: «...республика?»

ТИПОГРАФИЯ. ДЕНЬ

Узкие комнатушки небольшой типографии. Старик Эрнесто Лечада держит в руках еще теплый лист газеты, поворачивается к двери и видит полицейских, которые взламывают двери. Старик прикрывает голову газетой, и дубинка еще раз бьет по девушке с ореолом. Рабочие в окно бросают газеты, которые уже никогда не выйдут в свет. Тут и Пиносо и Карсель, с которыми мы еще встретимся там, на солнцепеке на шоссе. Полицейские наваливаются, размахивая дубинками, рабочие отбиваются и вышвыривают в открытое окно газеты.

УЛИЦА ГОРОДА. ДЕНЬ

Из окна пятого этажа старого дома вылетают газеты и в безветренной пустой тиши падают вниз на перила железных лестниц. Потом из окна вылетает человек. Вряд ли он сам на это решился. Мелькает молодое лицо.

ДВУХЪЯРУСНЫЙ ГАРАЖ

Франсиско губкой протирает ветровое стекло автомобиля. В машине сидит Альфонсо Новера. Он подает в окошко сигарету.

Н о в е р а. Нужно увезти Мигеля Карреру. Это единственный секретарь партии на свободе. Передать ему одно слово — «раковина»... Здесь адрес его конспиративной квартиры... Потом мы перебросим его за границу.

Ф р а н с и с к о (*крикнул*). Мануэль! *(Новере.)* Мануэль пойдет... Он уже не новичок.

Подбегает Мануэль. Мимо гаража проехали мотоциклисты. Франсиско подал Мануэлю сигарету. Парень убежал. Легко. Пружиня.

ДВУХЪЯРУСНЫЙ ГАРАЖ

Аквариум. Генерал молча говорил и двумя руками показывал свое возмущение прошлым и свою веру в будущее. Двое мужчин смотрели на экран. Одного мы уже знаем. Это Франси-

ско. Второй — парень в больших темных очках, длинноволосый на североамериканский манер. (Надпись гласит: «Бенедикто».)

Бенедикто. Дай мне «мустанг».

Франсиско. Нет...

Генерал что-то сказал. Мужчины смотрели на экран. Думали о своем. Говорили свое.

Бенедикто. Ты... не веришь мне?

Франсиско. Верю.

Бенедикто. Дай машину. На два дня... С возвратом. Ты что? Трусишь?

Франсиско не ответил. Пожал плечами. Сказал:

— Ты надоел мне... Не до этого сейчас... Я сказал.

Франсиско смотрел на говорящего генерала. Слышал, как встал Бенедикто, как за ним захлопнулась дверь аквариума. Видел, как он ушел в «выход».

УЛОЧКА РЯДОМ С ДВУХЪЯРУСНЫМ ГАРАЖОМ

Бенедикто стоял на площадке перед гаражом и ждал. Плакали дети. Визжали сирены. Подъехала машина. «Мустанг». Бенедикто вышел на улицу и сказал:

— Стой!

«Мустанг» остановился. В машине сидела Мария. Она узнала его и улыбнулась.

Мария. Здравствуй, Бенедикто!

Бенедикто. Я ждал тебя. Ты мне должна отдать машину!.. Я договорился с Франсиско... На два дня с возвратом...

Мария вышла из машины. Она поверила.

Мария. Будь осторожен.

Бенедикто сел в машину. Сказал в окно. Искренне:

— Я буду думать о тебе. Это помогает.

Франсиско выскочил на площадку и увидел, как промелькнул «мустанг».

ПЕРЕУЛОК В РАЙОНЕ НОВОСТРОЕК. ДЕНЬ

Мануэль бежит по пустому тротуару. Смотрит на номера домов. Начинает идти шагом. Вспотел. По правую сторону дом 17.

Навстречу идет Мигель Каррера. (Они еще не знакомы. Они познакомятся там — наверху.) Каррера замедлил шаг. (Надпись внизу экрана: «Сенатор Мигель Каррера».) В руках у него портфель. Он, наверное, хочет пропустить парня. Каррера даже проходит свой дом. Мануэлю, видно, Каррера не показался подозрительным. Он входит в подъезд.

ДОМ КАРРЕРЫ. ДЕНЬ

Мануэль поднимается по лестнице. Еще раз глядит на сигарету. Бросает ее в урну для мусора. Звонит у дверей 4Б. Двери открывает мужчина в штатском. Улыбается. Это не мог быть камарада Мигель Каррера. Даже Мануэлю это было видно. Мануэль вежливо поклонился.

Мануэль. Простите, уваж... сеньор, за беспокойство, где тут живет...

Пересох рот. Он придумал на всякий случай имя, но теперь оно куда-то провалилось. Все имена провалились. Все испанские имена. Он — Мануэль...

Правильно. Мать его — Франческа.

— ... где тут живет сеньора Франческа?

Капитан Хосе Дельгардо — мужчина в штатском — еще раз усмехнулся.

Капитан. Здесь!

Мануэль. Ну, нет. Простите, я хотел сказать сеньора Урсула...

Капитан Дельгардо. Она тоже здесь. Ты правильно попал. Входи!

Мануэлю не хотелось входить. Он попятился. Капитан был вынужден достать оружие.

Капитан Дельгардо. Я уверяю, ты не ошибся.

КВАРТИРА КАРРЕРЫ. ДЕНЬ

Комнаты были полны жандармов. Кроме капитана, еще двое были в штатском. Послышался голос Элен Карреры.

Голос Элен. Мигель?! Это ты? Не беспокойся! Все в порядке! Мы тут, гляди!

Мануэль увидел их в открытую дверь гостиной. На старинной испанской кушетке сидела женщина в брюках и очках. Рядом с ней, подобрав под себя ноги, сидела светловолосая девочка лет двенадцати и от волнения грызла конфету. Элен удивилась Мануэлю. Спросила капитана:

— Это он?

Мануэля поставили лицом к стене и велели

поднять руки вверх. Зазвенел телефон, но никто на него даже не оглянулся.

ДОМ КАРРЕРЫ. ДЕНЬ. ТО ЖЕ ВРЕМЯ

Мигель Каррера поднимается по лестнице. Подходит к дверям. Останавливается. Капитан видит его настороженное лицо в оптическую скважину в дверях. Двери открываются без звонка и без ключей. Капитан Дельгардо улыбается.

К а п и т а н Д е л ь г а р д о. Входите, господин сенатор, мы заждались.

К а р р е р а. Элен!

Он рвется вперед, и никто ему не мешает.

К а р р е р а. Элен!

Э л е н *(теперь уже тихо)*. Мигель, это ты? Мы тут. Все в порядке. Ты не беспокойся.

Каррера вспомнил, что он сенатор.

К а р р е р а. Кто вы?

К а п и т а н Д е л ь г а р д о. Капитан Дельгардо.

К а р р е р а. По какому праву вы находитесь в моей квартире, капитан?

Его толкнули к стене.

Каррера прижал животом портфель и поднял руки. Взглянул на Мануэля.

К а р р е р а. Что ты тут делаешь?

М а н у э л ь. Я продаю раковины...

К а р р е р а. В моей квартире?!

Ж а н д а р м - м у л а т. Молчать!

Каррера говорит в стену:

— Я протестую! Вы меня слышите, капитан?

К а п и т а н. Да, да. Очень хорошо слышу вас, господин сенатор.

Капитан занимается письменным столом.

К а р р е р а. Ваши действия — это открытое и вопиющее нарушение конституции. Статья сорок третья: «Сенаторы и депутаты конгресса пользуются неприкосновенностью...»

Э л е н. Мигель, не волнуйся. Сейчас самое главное для тебя — спокойствие. Ты думай про свое сердце...

К а р р е р а. Где Пабло?

Э л е н. Мы все тут. Я тебе сказала — мы все тут. Пабло спит в своей комнате. Я попросила сеньоров солдат, чтоб они ходили тише. Все уладится, Мигель!

Капитан сделал знак молоденькому сержанту.

— Сержант, подайте мне портфель господина сенатора.

Каррера прижимал портфель животом к стене.

К а р р е р а. Нет.

Сержант потянул к себе портфель, но Каррера не отпустил его. Сержант смущенно посмотрел на капитана.

К а п и т а н. Сержант! Я сказал — «портфель».

Сержант снова потянулся к портфелю, и Каррера с силой оттолкнул его.

Наискось через комнату к Каррере подошел длинноногий мулат-жандарм. Он с размаху ударил сенатора дубинкой по голове. Один из штатских закрыл дверь в гостиную.

Каррера упал, но портфель опять оказался под ним. Тогда подскочили еще трое и начали бить лежащего ногами.

Г о л о с Э л е н. Мигель!

Били не спеша. По голове, по бокам. Потом мулат перевернул его ногой на спину и что есть силы ткнул носком ботинка в пах. Мануэль глухо стонал в стену. После каждого удара по Каррере он от злости бессильно стонал. За стеной в гостиной кричала Элен и звенели стекла. Капитан сказал:

— Перестаньте, черти! Что вы делаете?

«Черти» перестали.

К а п и т а н. Сержант, возьмете вы, наконец, портфель господина сенатора?

Сержант взял портфель из ослабевших рук Карреры. Капитан вытряхнул содержимое на стол. Бумаги. Конверты. Потом швырнул все это на пол.

Каррера собрался с силами и встал. Сперва — на четвереньки. Потом на обе ноги. Лицо было изуродовано и распухало на глазах. Правое ухо кровоточило. Он долго смотрел на испуганную спину Мануэля, потом с трудом оглянулся, ища взглядом капитана Дельгардо.

К а р р е р а. Кто это кричит?.. Элен?

Моя жена? Зачем?.. Я знаю, как бьют человека, капитан... Я прошел уже через это. И она тоже... А этот парень? Почему вы его тут держите, капитан? Разве в ваших интересах, капитан, иметь здесь свидетеля?

Каррера пошатнулся и сделал шаг в сторону стены.

Он спросил:

— Парень, как тебя зовут? Уходи отсюда!

Мануэль закричал. Без всякой подготовки он начал с самых высоких тонов. Бил лбом в стену и кричал (может быть, ему стало жаль Карреру?).

М а н у э л ь. Не уйду! Я тоже вытерплю! Моего брата убили! Вонючие, вшивые, лягавые!..

К а р р е р а. Парень, замолчи!

М а н у э л ь. Моего брата!.. И всех нас! Они дерьмо! Они дерьмо койота, который сам ест дерьмо!

Длинноногий красавец мулат замахнулся на него дубинкой «блэк Джон», а в комнату ворвалась Элен. Она держала на руках четырехлетнего Пабло и кричала.

Э л е н. Пабло, гляди! Они тебя разбудили, и ты должен все видеть! Это твой отец — запомни! Это — капитан Дельгардо! А это — солдаты, которые избили твоего отца... Ты смотри, смотри!

Солдат хотел задержать ее, вытолкнуть обратно и схватил ее за волосы. Элен встряхнула головой, и в руках солдата остались ее волосы — парик на серебристой шелковой подкладке. Она снова встряхнула головой, на этот раз коротко стриженной прической, и гордо подняла подбородок. Кажется, была рада хоть этой маленькой победе. Шептала:

— Смотри... гляди...

ПЕРЕУЛОК. СТАРИННЫЙ КОЛОНИАЛЬНЫЙ ДОМ ЗА АЖУРНОЙ ОГРАДОЙ. НОЧЬ

В переулок, застроенный роскошными особняками, въезжают один за другим три автомобиля.

У старинного колониального дома стоит часовой. Часовой видит, как въезжают в переулок автомобили. Первый останавливается на углу.

На полу автомобиля лежат парни в полувоенной хаки-форме, с автоматами.

ГАЗЕТА

Фотография на первой полосе завтрашней газеты: тот же переулок сверху, изображение похоже на план. На углу, где остановилась первая машина, возникает нарисованный крестик. Надпись (на испанском) над фотографией гласит: «Вчерашнее похищение полковника Пачано, брата генерал-министра».

Диктор (в будущем — диктор ТВ) переводит на русский.

ПЕРЕУЛОК. СТАРИННЫЙ КОЛОНИАЛЬНЫЙ ДОМ ЗА АЖУРНОЙ ОГРАДОЙ. НОЧЬ

Второй автомобиль проезжает дом и останавливается на противоположном углу.

ГАЗЕТА

На фотографии, как на топографической карте, проходит длинная рисованная стрела и на дальнем плане, на месте остановки второй автомашины, возникает второй крест. Вторая стрела двигается прямо к подъезду, обведенному кружком. Стрела еще не остановилась.

ПЕРЕУЛОК. СТАРИННЫЙ КОЛОНИАЛЬНЫЙ ДОМ ЗА АЖУРНОЙ ОГРАДОЙ. НОЧЬ

Третий автомобиль «мустанг» цвета морской пены мягко останавливается у ограды дома. За рулем парень в черных очках. Это Бенедикто.

Он выходит из машины. В руках пакет, похожий на большой конверт. Он говорит:

— Пакет полковнику.

Он обходит машину с конвертом в протянутой руке. Часовой делает ему шаг навстречу.

ГАЗЕТА

Стрелка на фотографии останавливается. Возникает третий крестик.

ПЕРЕУЛОК. СТАРИННЫЙ КОЛОНИАЛЬНЫЙ ДОМ ЗА АЖУРНОЙ ОГРАДОЙ. НОЧЬ

Револьвер был, по-видимому, прикрыт конвертом. Как бы там ни было, дуло уперлось

в грудь часового. Из машины появляются четыре человека с оружием. Часовой вспотел. Было похоже, что его начало лихорадить.

Ч а с о в о й. Да, сеньоры!.. Да!..

Чья-то рука обрывает сигнальные провода.

ФОТОГРАФИЯ ПОЛКОВНИКА ПРИ ВСЕЙ ФОРМЕ

(Надпись: «Полковник Пачано, брат...»)

ВАННАЯ В ДОМЕ ПОЛКОВНИКА. НОЧЬ

Полковник в пижаме. Запирается в ванной. Над бачком клозета — окошко. Окошко на свободу.

ПЕРЕУЛОК. НОЧЬ

Истерично воет сирена жандармского патруля. Над крышей вращается голубой огонек. Машина проскакивает мимо переулка. Останавливается. Дает задний ход. Въезжает в переулок. Подъезжает к стоящей на углу машине (к первому крестику).

Жандармский сержант-мулат подходит к машине и стучит в дверцу, как в дверь дома.

С е р ж а н т. Документы, сеньоры!

Шурша, опускается стекло дверцы, и в окно высовывается дуло ручного пулемета, который американцы называют «стиральная машина». Сержант кисло улыбается, словно его заставляют выслушивать старую грубую шутку. Он дрожащей рукой отводит дуло в сторону.

ВАННАЯ В ДОМЕ ПОЛКОВНИКА. НОЧЬ

Полковник босыми ногами становится на бачок. Открывает окошко, пытается пролезть в него, но окошко слишком мало для этой цели, и несколько смуглых рук хватают его за розовые пятки.

ПЕРЕУЛОК. НОЧЬ

Парень в хаки садится за руль жандармской машины и ведет ее к особняку. Из особняка выходит Бенедикто. За ним полковник в пижамных штанах и кителе на голом теле.

ПЕРЕУЛОК. АВТОМОБИЛЬ. НОЧЬ

Полковник без лишних просьб (он сам открыл дверцу машины) устраивается на заднем сиденье. Находит в кармане кителя сигареты. Предлагает Бенедикто.

Машина резко трогается с места, и они падают друг на друга. Полковник пытается улыбнуться. Говорит:

— Что мне грозит?

Б е н е д и к т о. Смерть. Если ваш братец генерал-министр не отпустит арестованных депутатов — смерть!

В полуоткрытое окно сквозит липким воздухом тропической ночи. Полковник чихает. Потом чихает Бенедикто. Бенедикто закрывает окно.

КАФЕ (В ПРЕДМЕСТЬЕ ИЛИ ЗА ГОРОДОМ). ДЕНЬ

Дверь заперта решеткой. Несколько парней пьют пиво и поглядывают на старенький телевизор. Парень в черных очках — это Бенедикто — встал.

Он прошел за стойку к телефону и стал рыться в карманах. Спросил:

— У кого есть кварта?

Все лениво стали шарить в своих карманах. Бармен или хозяин открыл кассу. Не бывало, чтобы к полудню в кассе не найти четвертной монеты. Он удивился, заворчал и сказал: «нет».

Б е н е д и к т о. Черт побери! Я спрашиваю, у кого есть одна кварта, чтобы позвонить по телефону.

Бенедикто заглянул за ширму, где в комнатке без окон на одинокой железной койке сидел полковник — брат генерал-министра.

Бенедикто спросил:

— Сеньор полковник, не найдется у вас одной кварты?

Полковник отвернулся.

Б е н е д и к т о. Обидно. Это цена вашей свободы.

Полковник быстро обернулся. Он понял, что парень не шутит. Хлопнул себя по карманам. Начал искать.

П о л к о в н и к. О, да, да! Минуту!

Он нашел все-таки кварту.

Б е н е д и к т о. Вы счастливчик, полковник. (*В трубку.*) Сеньорина, соедините меня с военным министерством... (*Погодя.*) Хочу

говорить с генерал-министром... Я ведь не спрашиваю, кто вы? Я по делу полковника, его брата. Думаю, генерала должно это интересовать больше, чем нас с вами, не так ли? *(Погодя.)* Добрый день, генерал. Как поживаете? Я тоже... По поводу вашего братца... Вы можете его получить обратно. Хоть сейчас... Что? Почему это вы меня расстреляете? Нас всех? Послушай меня, Наполеон! Заткнись! Я сказал — заткнись! Иначе я брошу трубку, а у меня нет второй кварты, чтоб позвонить тебе заново! Понял?! А ведь я еще тебе не сказал, где твой братец. Я еще не сказал своих условий.

Полковник. Дайте мне трубку!

Бенедикто *(не глядя на него, обращается к остальным)*. Э-э, какое овечье дерьмо! Говорить с ним или бросить трубку?! Он поклялся нас расстрелять.

Парни не говорили ни «да» ни «нет». Пили пиво и ухмылялись. Их головы пьянели от одного сознания, что они могут решать. Один из них сказал:

— Пусть извинится перед всеми!

Бенедикто. Ты прав!

Свистнул в трубку.

Бенедикто. Генерал, вы должны извиниться.

РЕЗИДЕНЦИЯ ГЕНЕРАЛ-МИНИСТРА

Генерал-министр. Офицеры. Генерал-министр держит трубку.

Генерал-министр *(зажимает ладонью микрофон трубки. Сквозь зубы)*. Наконец... вы можете установить их местонахождение?

Офицеры молчат, косятся на дверь. Один убегает.

Генерал-министр *(в трубку)*. Да, я слушаю. (*С усилием.*) Я беру свои слова обратно. Ваши условия?

КАФЕ-ТАБАК

Бенедикто, зажав ладонью микрофон, поворачивается к парням.

Бенедикто. Запел... (*В трубку.*) Из-ви-ниться! Сеньор генерал, немедленно освободите всех арестованных депутатов и сенаторов... Да, да!.. Всех! О, у вас очень слабо развиты родственные чувства, генерал. В таком случае...

Полковник — брат генерал-министра — не выдерживает, бросается к Бенедикто. Испуганно кричит в трубку:

— Слушай, Пабло!.. Это я... Пабло, это не шутка... Это совсем не шутка, Пабло!..

ДИХЕПОЛЬ. КАБИНЕТ ПРОКУРОРА ПЕРВОЙ ПОСТОЯННОЙ ИНСТАНЦИИ

Скромный письменный стол. За ним сидит человек с седыми усами. Это прокурор. Над его головой — неоновая голубая люстра.

Прокурор. Введите!

Жандарм поспешно раскрывает парадные двери кабинета.

Вошел Альберто Рамирес. Высокий. Насмешливый. Дошел до середины кабинета и остановился.

Прокурор слегка приподнялся и показал рукой на стул:

— Садитесь, господин сенатор.

Альберто Рамирес еле улыбнулся. Качнул головой:

— Разрешите, я лучше постою.

Прокурор замялся.

Потом он сделал вид, что достает бумагу с другого края стола, поднялся и уже не сел.

Разговаривали стоя.

Прокурор. Зачитать вам, господин сенатор, приказ верховного судьи?

Рамирес. Благодарю. Мне уже рассказали.

Прокурор. Кто?

Рамирес. Шофер полицейской машины... своими словами.

Прокурор помолчал, пробежал глазами по бумажке, поднял указательный палец, призывая Альберто Рамиреса быть более внимательным.

Прокурор. «Номер первый. Сенатор-коммунист Альберто Рамирес обвиняется в подстрекательстве к военному мятежу».

Рамирес. О!

Прокурор. Вы отрицаете, что в горах действуют отряды коммунистов?

Рамирес. Во-первых, я еще ничего не

отрицаю. Во-вторых, почему вы думаете, что партизаны в горах — одни только коммунисты? В-третьих, неправда, что коммунистами являются все те, которые себя так называют. Теперь каждый второй называет себя марксистом. А в-четвертых... (*Он помолчал, усмехнулся.*) Как вы поживаете, господин прокурор?

Прокурор развел руками:

— ...Вы должны поверить, что мои обязанности...

Рамирес. Верю. Куда меня поместите?

Прокурор. В «Сан-Стефано». Это самое надежное место...

Оба *(одновременно)*. ... для отдыха.

Прокурор улыбнулся. Может быть, извинился. Прокурор показывает на боковую дверь. Альберто уходит.

Прокурор сел и вдруг рассердился. На себя рассердился.

Очень, очень тихо сказал:

— Введите!

Входит Вальтер Конде. Еще от двери кричит:

— Вы мне можете объяснить?!

Прокурор. Могу. Присядьте, господин... Вальтер Конде. Я вам зачитаю приказ.

Конде. Я не слушаюсь приказов!.. Я прошу объяснить!

Прокурор. Читаю. «Номер тринадцатый. Депутат РД (революционное движение) Вальтер Луис Конде». Это вы?

Конде. Тринадцатый? Почему?

Прокурор. Что — почему? Такой номер.

Конде. Это не объяснение!

Прокурор. «Обвиняется в подстрекательстве к военному мятежу. Приказываю...»

Депутат Конде закрывает ладонями уши.

Прокурор бросает бумажку на стол. Видно, как шевелятся его губы.

Прокурор только разводит руками. Видно, как он кончает говорить. Показывает рукой на боковую дверь. Конде встает, глядит на замолчавшего прокурора. Пауза.

Оба показали зубы в невеселой, неуютной улыбке. Потом депутат поклонился и ушел в боковую дверь.

ДИХЕПОЛЬ. ПАРИКМАХЕРСКАЯ. МОЖЕТ БЫТЬ, МЕДПУНКТ

Карреру посадили в высокое кресло перед зеркалом. Военный в белом халате положил ему на лицо горячий компресс. В зеркале виден стоящий у двери мулат. Потом человек в белом халате (назовем его гримером) взял кисть и стал подкрашивать светлым тоном ссадины на лице Карреры.

Гример. Вы попали в катастрофу?

Каррера. Нет, нет! Я упал с восемнадцатого этажа.

Гример удивленно вскинул брови:

— Тогда вам повезло! Что было внизу?

Каррера. Полицейская автомашина.

Мулат в зеркале заржал.

Гример сделал вид, что понял, и тихо захихикал:

— Вы не спешите? Я вам еще поправлю бровь, и вы будете похожи на Марлона Брандо.

Каррера. Я хотел бы стать похожим на самого себя, но это уже, наверное, невозможно, маэстро?

ДИХЕПОЛЬ. КАБИНЕТ ПРОКУРОРА. 19.00

Прокурор поднял указательный палец. Сидящий перед ним Каррера кивнул.

Прокурор. «Номер три. Сенатор-коммунист...» Хотите что-нибудь сказать?

Каррера. Беззаконие и насилие вызовет ответное насилие. Не так ли?

Прокурор развел руками:

— До суда вы будете содержаться в крепости «Сан-Стефано», сеньор Каррера. Там у вас будет масса времени и много друзей, чтобы обсудить все подробно. Благодарю.

Показал рукой на боковую дверь. Каррера от дверей вдруг вернулся к столу. Попробовал улыбнуться, но на распухшем лице улыбка скорее была похожа на гримасу. Сказал:

— Хочу попросить вас о милости.

Прокурор. Ради бога.

Каррера. Заодно со мной арестовали парня. Он случайно постучал в мою дверь, когда там уже были жандармы. Его следует отпустить, сеньор прокурор. Это маленькое доброе дело, которое вы можете себе позволить. Оно всегда зачтется, не так ли?

П р о к у р о р. Как его зовут?

К а р р е р а. Кажется, Мануэль. Это имя.

П р о к у р о р. Я постараюсь.

Прокурор черкнул на бумаге.

Каррера поклонился и ушел в боковую дверь.

ДИХЕПОЛЬ. КОМНАТА ПЫТОК (НАВЕРНОЕ, ОНА ИМЕЕТ И ДРУГОЕ НАЗВАНИЕ, НО ГЛАВНОЕ, ЧТО ЗДЕСЬ ПРОИСХОДИТ, — ЭТО ПЫТКИ). ТОТ ЖЕ ВЕЧЕР.

В комнате семеро жандармов.

На земле со связанными руками лежал старик Лечадо из типографии. На стуле в стороне сидел Мануэль. Командовал здесь сержант с большими навыкате глазами.

Он приказал:

— Ток!

Лечадо закричал гортанным голосом. Он ругался.

Только теперь стало видно, что к пальцам его подвязаны электрические провода. Лечадо подскакивал, бился о пол и потом складывался вдвое, как макрель, брошенная на палубу, или как кошка на асфальте, когда ее переезжает машина.

Сержант подошел к Мануэлю.

С е р ж а н т. Парень, ты можешь себе помочь. Скажи, на какой пристани ты торгуешь раковинами?

В глазах Мануэля царил нескрываемый животный страх.

Хотел что-то сказать, но не смог проронить ни слова. Не сумел смочить себе губ. Высунул кончик языка и не знал, что с ним делать.

Сержант нагнулся к его лицу. Глаза смотрели прямо в глаза. Сержант спросил:

— Ты не поможешь себе, парень?

Мануэль стал терять сознание.

Сержант уловил этот момент. Крикнул:

— Второй ток!

Мануэль свалился со стула и истошно крикнул. Покатился по полу, путаясь в проводах.

Теперь уже двое «танцевали» на полу, и временами они сталкивались, ударяясь туловищами друг о друга. Это здесь называлось «бой петухов».

Сержант сказал Мануэлю:

— Парень, ты не дури! Я тебе сделаю, что ты в жизни детей не будешь иметь! Электричество — это такое дело, парень! Мужские принадлежности лопаются от него, как электрические лампочки.

Мануэлю дали передохнуть.

Он размяк. Расплылся на полу.

Старик, «танцуя», задел Мануэля, и тот открыл глаза. Увидел сержанта. Быстро зажмурился. Скрылся. Нырнул в себя.

ДВУХЪЯРУСНЫЙ ГАРАЖ. ВЕЧЕР

Франсиско увидел в стекло: к туннелю подкатил «мустанг». Франсиско выжидал. Неизвестно, кто мог в нем оказаться. Оба выжидали. Франсиско потушил в «аквариуме» свет. Погасли и зажглись фары автомобиля. Франсиско пошел к туннелю и поднял цепь. «Мустанг» зарулил на второй ярус.

Франсиско даже не удивился. От машины остались лишь колеса. Она вся была разбита, расстреляна, похожа на решето, через которое просеивают маис. Без стекол. Без цвета. Бенедикто сказал:

— Прости.

Ф р а н с и с к о. Ты без хвоста?

Б е н е д и к т о. Я весь день отсиживался в тени.

Ф р а н с и с к о. Что случилось?

Б е н е д и к т о. Проиграли... Они нас засекли. Все было сделано точно... Но мы проиграли...

Ф р а н с и с к о. Вы его убили?

Б е н е д и к т о. Нет... Наверное, нет... Их было слишком много... Они нас поймали в ловушку.

Франсиско в десятый раз осмотрел машину и уселся у колес.

Б е н е д и к т о. Что здесь?

Ф р а н с и с к о *(почти зло)*. Отца твоего взяли. В типографии.

Бенедикто сидел за осколками ветрового стекла. Вздрогнул. Спросил:

— Кто предал?

Франсиско не знал.

Б е н е д и к т о. Если они что-нибудь сделают отцу, я убью генерал-министра. Клянусь.

Заплакал. Одно мгновение казалось, что он смеется.

Франсиско разозлился. Сказал:

— Кончай!

Бенедикто. Я могу остаться на ночь в гараже?

Франсиско. Нет.

Бенедикто. Почему? Если взяли отца, мне нельзя домой... Я в беде. Ты обязан помочь.

Франсиско. Мануэль, мой помощник, не вернулся. Ушел по делу и не вернулся... Я сам в беде.

Бенедикто. Ты крыса! Ты еще только, может быть, в беде, а уже запах пускаешь.

Франсиско. Может, ты мне посоветуешь, что делать с этой машиной?.. Уходи.

Бенедикто. Уйду. Не бойся.

Бенедикто вышел, вылез из обломков машины и размялся.

Франсиско. Я боюсь... *(Встал.)* ...Боюсь, врежу тебе в зубы, а доктора в такой поздний час не найдешь!

Бенедикто вдруг встрепенулся. В глаза вернулась жизнь. Сказал:

— Будь проклят! Я ушел в дождь. И не забудь — это ты меня выгнал.

Ушел. Ускакал. Франсиско стал оглядывать разбитую машину.

КРЫТЫЙ ПОЛИЦЕЙСКИЙ ФУРГОН. ВРЕМЯ — РАННЕЕ УТРО

В машине четверо жандармов и четверо заключенных. На поворотах машина не сбавляла скорости, и все дружно падали один другому на колени.

Старик и Мануэль глазели друг на друга, связанные вчерашними воспоминаниями. Хулио свистел.

Хулио *(свистит)*. «Мы — молодая гвардия».

Карсель ерзал в своем кожаном пиджаке и разглядывал по очереди жандармов. Двое из них были креолы. Один, по крайней мере, наверняка. Один негр, один мулат.

Карсель спросил у мулата:

— Куда едем, начальник?

Мулат. На комиссию...

Карсель. Что это значит?

Жандармы переглянулись. Они тоже нервничали. Мулат взял из пачки Карселя сигарету. Мулата следовало бы назвать по имени, так как в рассказываемой истории он занимает определенное место. Зовут его Фелицио. Он взял сигарету Карселя и промолчал. Даже зевнул слегка. Мануэль ему напомнил:

— Тебя спросили, куда едем? Ты что, язык проглотил?

Фелицио. Я ответил. На комиссию.

Карсель вступился:

— Не приставай к нему, парень. Он ведь сказал.

АВТОСТРАДА

Машин было три. Первой шла легковая с офицерами. За ней зеленый фургон с четверкой арестованных, и, наконец, джип с солдатами. На большой скорости они прошли автотуннель.

ОФИЦЕРСКАЯ МАШИНА. АВТОСТРАДА

Капитан Дельгардо сидел рядом с шофером-сержантом. Держал в руке лист бумаги с текстом, напечатанным мелким шрифтом. Капитан решил, что комиссию можно начать. Он так и сделал.

Капитан. Может быть, начнем комиссию? Сегодня у нас три человека.

Капитан Рада, сидящий на заднем сиденье, его поправил.

Рада. Четверо, господин капитан.

Дельгардо. Трое.

Рада не понял.

Рада. Прости, я сам лично посадил четверых в фургон.

Дельгардо. Четверых. Один из них не в счет. Парнишка этот... Мануэль. Прокурор приказал его освободить.

Капитан Рада сказал:

— Да, но он едет в фургоне. Я ведь не знал.

Капитан Дельгардо сморщился и ответил:

— Пусть прокатится. Будет наука на будущее...

В ТЕНИ

Машины свернули с шоссе.

Капитан Дельгардо сказал сержанту:

— Вот там, в тени, остановитесь.

Остановились.

— Эрнесто Лечадо!

Это лейтенант крикнул. Тот, который сидел с Радой на заднем сиденье.

Жандарм толкнул старика в тень.

Дельгардо. Суд постановил: именем... Расстрел. Без права апелляции.

Лицо старика исказилось. Он с трудом повернулся к товарищам. Кивнул головой. Ему показалось — кивнул. Со стороны было видно, как он только шевельнул плечами.

Лейтенант. Педро Карсель!

Жандарм подтолкнул Карселя, но тот не сдвинулся с места.

Лейтенант. Карсель!

Вдвоем схватили и подвели к офицерской машине.

Дельгардо. Суд... именем республики... Расстрел.

Лейтенант. Хулио Пиносо!

Хулио сам вошел в тень. Улыбался дрожащими губами.

Дельгардо. Суд...

Солдаты стояли на солнцепеке. И Мануэль тоже. Пот ручьями лился за воротник. Фелицио качнулся к уху Мануэля и тихо сказал:

— Парень, подари мне твое колечко? А?

У Мануэля на указательном пальце на самом деле был старинный перстень с камушком, и Фелицио все поглядывал на него еще в машине, когда они ехали сюда. Парень не ответил, и мулат попытался снять с его руки кольцо.

Мануэль ударил его кулаком в лицо, в зубы, тем же кольцом. Фелицио упал.

Дельгардо замолк и посмотрел на Мануэля. Мануэль не знал, что дальше делать, но Фелицио поднимался, и надо было что-то решать.

Рот мулата от крови казался большим и красным, как у клоуна.

Мануэль побежал. Повернулся и побежал по белому выжженному асфальту на мягких непослушных ногах. Мулат кинулся вдогонку. Капитан Дельгардо сказал:

— Пусть уходит...

Было видно, как увеличивается расстояние между беглецом и преследователем.

Капитан Рада закричал:

— Не стрелять! Пусть уходит!

Фелицио поднял карабин. Выстрелил. Раз за разом разрядил всю обойму. Мануэль упал.

Фелицио вернулся, ожидая похвалы. Его встретил капитан Дельгардо.

Дельгардо. Ты слышал команду: «Не стрелять»?!

Фелицио ладонью вытер кровь с губ.

Фелицио. Нет, сеньор... Да, сеньор!

Дельгардо. Почему ты стрелял!

Фелицио. Я не мог остановиться, сеньор капитан.

Дельгардо. Возьмите у него карабин.

Сержант отнял у Фелицио карабин. А капитан спросил:

— Имя, фамилия?

Фелицио. Фелицио Варгос.

Дельгардо. Будешь наказан.

Фелицио. Да, сеньор капитан.

Дельгардо *(Раде)*. Санчос, возьми его к себе в тюрьму.

Рада беспричинно засмеялся. Офицеры уселись в машину и уехали, а события на солнцепеке разворачивались быстро и просто. Из джипа солдаты достали лопаты. Негр жандарм понес их к осужденным и приказал:

— Копайте!

Трое этого ждали. Они слышали, что самому нужно копать.

Старик взглянул на друзей.

Эрнесто Лечадо. Как?

Хулио Пиносо. С какой стати? Я не буду.

Педро Карсель. Я тоже, думаю, нет.

Все трое знали, что они уже свободны, говорили спокойно, глядели ясными глазами, без обычного в таком деле лукавства.

Старик развел руками и повернулся к негру.

Эрнесто Лечадо. Придется вам самим это сделать. Бесплатно мы работаем только для партии.

Негр с лопатами пошел к жандармам. Те отмахивались и отворачивались от него. Солдаты, обязанностью которых было стрелять, сидя в джипе, заряжали автоматы и крестились. Именно они шептали молитву в этот час.

Эрнесто Лечадо. Да? Почему мы тут стоим? Пошли?

Это он сказал друзьям. Трое осужденных повернулись и тихо пошли по выжженной заброшенной дороге, по которой давно уже никто не ездил, кроме жандармских машин. Тихо шли и говорили.

Эрнесто Лечадо. Ничего больше нет... Ничего и никого. Остались только мы. С нами только наши близкие, самые близкие нам люди. Они всегда с нами... Я сейчас с моим сыном... с Бенедикто... Бенедикто!

Хулио. Тереса... Тереса... Моя Тереса... Да! Да! Да! Я знаю! Тебе достался не самый лучший муж на свете...

Он попытался улыбнуться. Шелестя шинами, к ним медленно приближался джип с солдатами.

Карсель. У меня нет никого... Нет у меня близких... Были... Я о тебе буду думать, Эрнесто... и о тебе, Хулио...

Старик кивнул головой, а Хулио сказал:

— Спасибо.

Джип догнал их. Был совсем близко. Нестерпимо близко. А трое еще шли.

Вдали синели их горы.

Солдаты расстреляли Эрнесто Лечадо, Хулио Пиноса, Педро Карселя в упор, в спину. (Крестики на спинах упавших. Как будто пометки карандашом на фотографии.)

КРЕПОСТЬ-ТЮРЬМА «САН-СТЕФАНО». ГАЛЕРЕЯ. ВРЕМЯ НЕИЗВЕСТНО

Крепость разделена внутри на секторы: «Дымовая пещера», «Птичья клетка», «Ф-1», и «Ф-2». Каждый сектор отбит от соседнего специальными перегородками, у которых цепью стоят часовые с автоматами. Камеры здесь разные, одни с умывальниками и телевизорами, другие просто узкие, прочные каменные ящики, без кровати и постели, куда не проникает луч солнца. А под всем этим, внизу, простирается погреб. Так его здесь и называли «Погреб». Это пустая галерея, влажная, холодная.

На третий день после объявления голодовки депутатов и сенаторов перевели из «Дымовой пещеры» именно в «Погреб».

По скользкому полу галереи идет тюремный врач в сопровождении коменданта крепости и капитана Рады. Каждые десять шагов у стены стояли часовые. Под сводами галереи из-под металлической арматуры струился синий свет. Коменданту часовые отдавали честь оружием.

Комендант сказал доктору:

— Вы находите, что состояние голодающих критическое?

Врач. Скажем, состояние их тяжелое.

Капитан Рада, который держался за спиной доктора и одновременно прислушивался и выслуживался, глядя на врача и коменданта крепости, сказал:

— Скажем, удовлетворительное.

Врач спросил капитана Раду:

— Вы голодали когда-нибудь?

Рада. В детстве. Досыта!..

Раде показалось, что он еще ничего не сказал, и он добавил:

— ...Не забудем, сеньор доктор, что в мире постоянно голодают около 200 миллионов людей.

Комендант обернулся к нему:

— Вы не коммунист, капитан?

Капитан захохотал. Теперь он смотрел только на коменданта. Из его глаз потекли слезы.

В конце галереи, на повороте к карцерам, идущие столкнулись с тележкой, на которых развозят пищу в тюрьмах. Врач машинально остановился у тележки и поднял крышку алюминиевого котелка, потом взглянул на нижний ярус тележки.

Остановились все. Врач спросил с удивлением у солдата-мулата, толкавшего тележку:

— Они начали есть? Тут не хватает четырех галет!

Солдат-мулат. Да, сеньор... Нет, сеньор. Я галеты взял для себя.

Он вытащил из-под солдатской куртки галеты, показал врачу и высыпал их в тарелку.

Комендант сморщился, словно у него начался зуд в зубах, и пошел дальше. Капитан Рада остался и глядел мулату в глаза.

Рада. Ах, черт! Я забыл твое имя!

Солдат-мулат. Фелицио, капитан!

Глаза Фелицио просили о снисхождении.

Он жалобно улыбался, показывая, что в верхнем ряду не хватает двух зубов.

Р а д а. Ты из крестьян?

Ф е л и ц и о. Да, сеньор.

Р а д а. Я так и понял. Не стоит тебя обижать из-за четырех галет, Фелицио.

Ф е л и ц и о. Да, сеньор.

Р а д а. Семь суток карцера!

Ф е л и ц и о. Благодарю, сеньор!

КРЕПОСТЬ-ТЮРЬМА «САН-СТЕФАНО». ГАЛЕРЕЯ. КАРЦЕР. ВРЕМЯ НЕИЗВЕСТНО

В полутьме карцера виден комендант крепости. Еле горит зеленый светлячок над дверью. Входит врач. Врач подходит к койке. Лицо лежащего нельзя разглядеть. Врач берет руку, щупает пульс. Говорит:

— Больной Рамирес, как самочувствие?

На койке зашевелилась зеленая тень.

Г о л о с Р а м и р е с а. Отлично.

В р а ч. Вы меня видите?.. Я вам не враг. Прекратите голодовку, Рамирес. Вы должны сохранить ясный ум и силы к судебному процессу.

Р а м и р е с. Не будет никакого процесса, никакого суда, доктор. Нас будут держать вот так... как есть... Без суда.... Без срока. Навсегда.

В р а ч. Это фантазия голодного ума, Рамирес.

Р а м и р е с. Это политика, доктор. Политика всегда богаче фантазии.

К о м е н д а н т. О политике говорить запрещено.

Врач подошел ко второй койке.

В р а ч. Больной Каррера?

К а р р е р а. Сенатор Мигель Каррера.

Врач взял пальцами кисть узника. Молча считал неровный пульс, потом сказал:

— Вы имели инфаркт, сеньор сенатор?

К а р р е р а. Не говорите, что вы это определили по пульсу.

В р а ч. Я видел вашу жену, сеньор сенатор.

К а р р е р а. О! Это моя обязанность видеться с ней!

В р а ч. Она просила передать, чтобы вы не беспокоились; у них там все в порядке.

К а р р е р а. Благодарю.

В р а ч. Просила, чтоб вы берегли сердце... свое. И ее.

Врач пошел к третьей койке и стал руками шарить по пустой постели в полумраке камеры.

К о н д е. Меня там нет. Я здесь.

Конде лежал на четвертой койке в углу под мокрым сводом. Когда врач подошел к Конде, Конде тихо спросил:

— Что слышно на улицах?

В р а ч. На улицах?.. Шумно. Шумно на улицах.

К о н д е. Студенты?

В р а ч. Не только... В журнале «Политика» напечатано коммюнике ЦК...

К о м е н д а н т. Я предупреждал! В тюрьме о политике говорить запрещается.

К о н д е. О! А я думал, тюрьма — единственное место, где можно говорить свободно!..

Гости ушли, щелкнул засов на двери. Трое остались наедине с зеленой тьмой.

Рамирес долго и тяжело закашлял. Вдруг камеру захлестнул яркий свет. Стало даже слишком светло. Стало бело. Все поплыло в глазах. Открываются двери. Врываются жандармы. Лицо капитана Рады. Два его лица.

Е г о г о л о с. Встать! Обыск!

Узники встали. Жандармы рыщут в койках, в одежде.

К о н д е. Альберто, похоже, что они ищут тут подводную лодку?!

К а п и т а н Р а д а. В камере был посторонний человек. По закону — обыск.

Р а м и р е с. Если вы имеете в виду доктора, так он, уходя, оставил под моей койкой пулемет...

Капитан не постеснялся нагнуться и заглянул под койку. А тем временем молодой солдат, обыскивающий Рамиреса, не раскрывая рта, прошептал:

— Три тысячи арестованных... Расстрелы.

Все ушли. Свет потух. Стало зелено.

БЕЛАЯ КОМНАТА. ДЕНЬ

На стене портреты Ленина, Хо Ши Мина, Кастро. В комнате шесть человек.

Франсиско и Мария стоят несколько в стороне, у дверей. На столе кувшин и апельсины. В воздухе синий дымок дешевых сигар.

Под портретом Хо Ши Мина стоит Бенедикто в своих черных очках. Франсиско заговорил, торопясь, поглядывая на свои руки, апельсины и Марию.

Франсиско. Пабло! Ты знаешь, мы работали... и старались... Но теперь у нас нет выхода... Мы должны уйти от вас... и от политики... и заняться на время только своей частной жизнью... Может быть, торговлей...

Бенедикто хотел что-то сказать, но сам себе закрыл рот ладонью.

Мужчина с лысеющей четырехугольной головой, который, может быть, являлся здесь главным, разделывая ножом апельсин, тихо спросил:

— Бежишь?

Франсиско. Пабло! Мы не бежим... Мы будем заниматься торговлей. Ты знаешь, я каждый месяц посылаю матери в Европу какие-то деньги. Я должен бросить политику...

Теперь закричал Бенедикто:

— Э-э! Еще тогда, в гараже, я увидел, что у тебя хвост дрожит! Скажи, крыса, ты уверен, что наш корабль идет ко дну?!

Мужчина с апельсинами. Бенедикто, прикуси... Это их право! Не в наших правилах держать в организации насильно...

Франсиско вспотел. У Марии что-то попало в левый глаз. И в правый. Она стала тереть их пальцами.

Бенедикто. Пусть уходят! Но кто мне запретит сказать, что они — крысы? Что они — изменники?! Душить надо таких в их похотливой кровати!

Мужчина с апельсинами. Я тебе сказал, Бенедикто, заткнись!

Он глядел на Франсиско и Марию, жевал апельсин, и, вытирая подбородок ладонью, сказал:

— Многие в эти дни уходят от нас... Одни умирают. Другие убегают. Перебегают... Думают, конец революции. Конец борьбе. Мария... Франсиско... Вы были неплохими парнями. Не думал, что мы так будем прощаться... Уходите!

Франсиско попятился к двери. Казалось, боялся выстрела в спину. Ушел.

ПОМЕЩЕНИЕ НА УЛИЦЕ ХАБОНЕРИЯ, 32. БУДУЩАЯ ЛАВКА «САН-ФРАНСИСКО»

Хозяйка дома сеньора Манола внимательно следила за Марией, но разговаривала только с Франсиско.

Сеньора Манола. Сеньор...

Франсиско. Франсиско...

Манола. ...Франсиско. Как вам все это?

Франсиско. Менее-более... Я, правда, надеялся, что «все это» чуть-чуть «более»...

Манола. Если вам это «нет», мы можем больше и не разговаривать, сеньор...

Франсиско. Франсиско.

Франсиско сморщился и еще раз огляделся. Небольшое запущенное помещение производило впечатление склада старой рухляди. Только деревянная стойка свидетельствовала, что здесь когда-то чем-то торговали.

За окном послышались резкие свистки. Было похоже на перекличку. Сеньора Манола вздрогнула.

Мария. Он не сказал «нет». Он соображает, сеньора.

Манола. Что вы хотели бы тут устроить?

Мария. Лавку... Думаем, лавку...

Франсиско. Сколько — все это?

Манола. Я сказала: отдаю за полцены.

Франсиско. Вы еще не сказали всей цены.

Манола. Четыре тысячи!

Франсиско. Четыре сотни!

Манола. Полцены — значит две тысячи!

Франсиско. За год?

Манола. За полгода. Это небольшая аренда за дом, где раньше была офицерская парикмахерская.

Франсиско. Мы не столь богаты. Прощайте!

Манола. Я так и знала!.. Прощайте!

Мария испугалась, что хозяйка не станет их задерживать и сказала:

— Почему «прощайте»? Панчо только сказал вам, что мы не богаты!

Манола. Мне показалось, сеньор попрощался. Он все время как будто уходит. Сядьте... Полторы тысячи. Я сама уже говорю — полторы, так как вы не имеете понятия, что такое торговаться...

Франсиско хотел было сесть, но в это время послышался грохот гусениц на мостовой, и сеньора Манола вздрогнула.

М а н о л а. Ах...

Ф р а н с и с к о. Что это?

М а н о л а. Танк.

М а р и я. Почему танк?

М а н о л а. С пушкой... Такой закон...

От шума завыли стекла в оконных рамах. У сеньоры Манолы начался тик.

М а р и я. Панчо, эта музыка не для меня!

М а н о л а (*тихо*). Тысяча четыреста.

Ф р а н с и с к о. Тысяча! Это и так двойная цена за дом, по крыше которого ездит танк!

М а н о л а. Не по крыше, а по улице, сеньор. Если бы он ездил по крыше, я не спорила бы и отдала бы за тысячу сто.

Шум мотора и гусениц нарастал, переплетаясь со свистками и с охами Марии.

Ф р а н с и с к о. Семьсот.

Потом он сказал:

— Шестьсот... пятьсот пятьдесят.

Франсиско встал и начал обходить помещение. Мария тоже встала. Сеньора Манола ладонями массировала свои щеки и шею, но тик не прекращался.

М а н о л а. Он никогда не проходил в это время... Божий перст!.. Тысяча...

Никто ее не слушал.

Мария рисовала губной помадой план помещения. Решительно сказала:

— Холодильники поставим под углом друг к другу, вот так!..

Она показала, как она собирается ставить холодильники.

ЛАВКА «САН-ФРАНСИСКО». НЕСКОЛЬКО ДНЕЙ СПУСТЯ

Холодильники сверкают никелем. Над прилавком пирамидами возвышаются стеклянные полки.

Идут последние приготовления.

Над небольшой стойкой бара, еще не отшлифованной локтями посетителей, прикручивают кронштейны для бутылок.

Главные помощники новых хозяев, солдаты, драют полы.

Мария командует, рассчитывается с электриком, шутит с сержантом Арриечи, который уже успел откупорить первую бутылку «кока».

Франсиско поставил точку на плакате, где собственноручно написал: «В понедельник лавка «Сан-Франсиско» гостеприимно открывает двери».

Солдаты разгружают грузовики, вносят в лавку стулья, кровать. Это ложе, надо думать, для Марии и Франсиско.

Сержант хохочет.

Франсиско пропускает солдат, выходит на улицу и идет вдоль витрины, вешает плакат. Возвращается. Берет с прилавка медный колокольчик. Ставит стул у дверей и с помощью сержанта прилаживает колокольчик к дверям. Потом сержант Арриечи вышел на улицу и снова вошел, чтобы проверить колокольчик. Мелодично зазвенела медь. Мария в первый раз вздрогнула. Сержант вышел и вошел еще раз. Потом еще.

М а р и я (*крикнула*). Арриечи! Теперь за наше новоселье и вашу помощь сеньор Франсиско угощает всех первой рюмочкой.

Никто не подумал сопротивляться, и Франсиско разлил бутылочку. Посреди улицы стоял танк. Его пушка была направлена вдоль улицы Хабонерия, по одну сторону которой стояла лавка «Сан-Франсиско», а по другую — прямо напротив — крепость «Сан-Стефано».

ЛАВКА «САН-ФРАНСИСКО». НОЧЬ

Над стойкой горит лампа. Мария стучит счетами, черкает карандашом, подсчитывает. Время от времени по лавке проходит яркий луч света от прожектора на сторожевой вышке. Изредка звучат пронзительные свистки. В спальне на кровати лежит Франсиско, глядит в потолок. Слышен голос Марии:

— Панчо?! Сколько ты уплатил за фасоль?

Ф р а н с и с к о. Что?.. Семьдесят.

Продолжая писать, в той же интонации, она говорит:

— Панчо? Я тебя терпеть не могу...

Г о л о с Ф р а н с и с к о. Я тебя тоже.

Франсиско улыбается в потолок.

Г о л о с М а р и и. Я сейчас приду. Ты этого хочешь?

Ф р а н с и с к о. Нет... Мария?! Ты помнишь

нашу поездку на Плато Роз?.. Я не думал тогда, что ты останешься со мной.

Мария стала собирать бумаги. В это время послышался рев мотора. Через стекло витрины было видно, как из открытых ворот крепости на улицу медленно выползал танк.

На полочках бара тихо загудели бокалы. Франсиско присел в кровати и стал искать сигареты.

Голос Марии. Неправда! Ты думал, ты знал, что будешь со мной. Об этом только и думал. Иначе я с тобой и не поехала бы туда. Ты просто прилип ко мне, и я не могла содрать тебя со своей кожи. Просто не могла содрать...

Потом Франсиско увидел ее над собой. Она прыгнула в кровать и ударила его кулаком в грудь.

Мария. И я подумала, что всегда так и будет, но ты обманул меня! Больно? Нет? А теперь?!

Франсиско не собирался сдаваться без боя, и они упали, соскользнули, покатились — в Плато Роз, где в холодной воде, в сетке билась рыба.

ПЛАТО РОЗ. НАТУРА. ДЕНЬ

Мария дрожала от холода и жары, измученная своим сопротивлением и поцелуями Панчо. В воде билась рыба. Живая, но уже несвободная. Послышались свистки. Короткие, резкие. Мария вздрогнула. Закрыла ладонями Франсиско свои уши. Потом лязг танка покрыл и свистки и журчанье ручья.

ЛАВКА «САН-ФРАНСИСКО». ДЕНЬ

К лавке подкатил пикап, груженный овощами. За рулем Франсиско. Начинает выгружать на тротуар корзины и картонные ящики. Слышна музыка. Это в игорном бараке, в переулке наигрывают свободные от службы солдаты. Музыка за день изводит жителей округи не меньше, чем перекличка, вернее — пересвист часовых.

Из лавки выходит Мария. За ней солдат-мулат. Это Фелицио.

Мария. Тебя приглашают в крепость, Панчо.

Франсиско. Почему?.. Кто?..

Фелицио. Капитан Рада!

Франсиско (*не сразу*). Рюмку рома?

Мария. Я предлагала. Он не пьет. Говорит, подальше от греха.

Фелицио. На ром уходит уйма денег. Я не богач.

Потом они пошли поперек улицы.

Мария видела, как Фелицио подтолкнул Франсиско в щель железных ворот крепости.

КРЕПОСТЬ-ТЮРЬМА «САН-СТЕФАНО». КАНЦЕЛЯРСКАЯ КОМНАТА

На окнах решетки. Портрет генерал-министра. За столом офицер. Это капитан Рада.

Рада. Вы португалец? Что привело вас в нашу страну?

Франсиско. Нужда.

Рада. Почему вы избрали место для торговли именно здесь?

Франсиско. Из-за крепости «Сан-Стефано»... Центр города не для моего капитала, вы понимаете... На окраинах живут бедняки, и там мне делать тоже нечего... Здесь — солдаты. Иногда — офицеры. Посмотрим...

Рада. Посмотрим... Каковы ваши политические взгляды?

Франсиско. Торговля и жена.

Рада. А дети?

Франсиско. Дети потом. Рано еще.

Рада. Рано, рано, потом вдруг — поздно. Я тоже откладывал. Когда спохватился — целый год хлопотал, пока что-то получилось!

Франсиско. Мальчик? Девочка?

Капитан был искренен. Он грустно улыбнулся и долго молча глядел в темные глаза Франсиско. Потом приступил к делу.

Рада. Сеньор Франсиско... Вы иностранец... В «Сан-Стефано» содержатся государственные преступники. Это не секрет... Мы не будем препятствовать вашей торговле... Но мы должны быть уверены, что вам небезразличны интересы государства, которое вас приютило.

Франсиско. Я тоже хотел бы, чтобы вы в этом были уверены.

Рада. Сеньор Франсиско, в баре бывает много народу. Соответственно много разговоров. Это, конечно, не пройдет мимо ваших

ушей. Мы обязаны знать все, что происходит в районе «Сан-Стефано». Это в целях безопасности. Вы готовы сотрудничать с нами?

Ф р а н с и с к о. Обязательно, сеньор капитан.

Капитан подал Франсиско лист с напечатанным текстом.

Р а д а. Прочитайте и поставьте подпись.

Франсиско стал читать. Захотелось курить. Читая, спросил:

— Что вас интересует? В первую очередь.

Р а д а. Все. Все. Мои солдаты, которые будут приходить к вам, в не меньшей степени... Главное, постарайтесь войти ко всем в доверие.

КРЕПОСТЬ-ТЮРЬМА «САН-СТЕФАНО». СЕКТОР 2

Капитан Рада проводил Франсиско до ворот. За двойным забором колючей проволоки стояли автоматчики. Мелькали фигуры заключенных.

Р а д а. Наши депутаты...

Ф р а н с и с к о. Кто такие?

Р а д а. Конгрессмены... Читали в газетах? Суд отложили на неопределенное время.

Ф р а н с и с к о. Я не читаю газет.

Р а д а. Тоже правильно.

Франсиско показалось, что там, за проволокой, стояли Рамирес и Конде.

У стены офицерской столовой занесенный пылью, на полуспущенных шинах стоял мощный «шевроле»-пикап. Франсиско не мог не спросить:

— От чего умирает эта машина?

Р а д а. Умирает? Ха! Словечко...

Он окликнул Фелицио:

— Как, черт, твое... твое имя!

— Фелицио!

— А чья это машина... умирает?! Откуда она взялась?

Фелицио не знал:

— Она тут всегда, капитан.

Р а д а (*Франсиско*). Имеете слабость к машинам?

Ф р а н с и с к о. Да.

Машины, конечно, были слабостью Франсиско, но сейчас было видно, его больше интересовали люди за колючей проволокой.

Увидел в толпе Карреру.

Р а д а. Купили бы?

Ф р а н с и с к о. Пожалуй. Мой пикап крохотный, а товара приходится возить много...

Рада окликнул часового у ворот:

— Пропустите!

УЛИЦА ХАБОНЕРИЯ. ВЕЧЕР

Вдоль стены крепости прямо напротив лавки ходит часовой. В дверях лавки появляется Франсиско. Он кричит через улицу:

— Зябнешь?

Ч а с о в о й. Будь проклята эта зима!

Зима есть зима. Пожалуй, солдат был прав. Дул южный ветер, и ночью температура падала до восемнадцати градусов выше нуля.

ЛАВКА «САН-ФРАНСИСКО». ВЕЧЕР

Франсиско пересекает улицу, направляясь к часовому. Подходит, преподносит рюмку. Франсиско облокачивается о стену крепости.

Ф р а н с и с к о. Не стесняйся. Рюмочка рома в такую сырость — это то, что надо!

ДВУХЪЯРУСНЫЙ ГАРАЖ. ВЕЧЕР

В гараж въезжает пикап Франсиско. Парень у контроля кивнул ему головой и завесил цепью въезд. Машина долго кружила по эстакаде.

Франсиско вышел из машины. Увидел Новеру. Пошли друг другу навстречу. Появился третий. Франсиско его не знал. Вокруг стена автомобилей. Новера пожал руку и сказал:

— Познакомьтесь... Франсиско... Карлос «Панцирная спина». Шахтер.

К а р л о с. Это ты, парень, будешь мне помогать?

Н о в е р а. Нет. Франсиско будет наверху. Пока ты будешь один.

Карлос не спорил. Он только спросил. Нет — так нет. Руки были жилистые и тяжелые, как два молота. Жевал что-то. Присматривался к Франсиско. Тот, в свою очередь, уже понял и глядел на Новеру.

Ф р а н с и с к о. Что слышно про Мануэля?

Н о в е р а. Решительно ничего, но я ручаюсь, мы его найдем. Без помощника вы не останетесь в любом случае.

Было слышно, как в гараж въехал автомо-

биль. Может быть, уезжал. Карлос надсадно закашлялся. Смутился. Поднял с земли сверток.

К а р л о с. Время идет. Пошли... поехали...

Из гаража выехал пикап. В машине сидел один Франсиско.

ГАРАЖ ПРИ ЛАВКЕ «САН-ФРАНСИСКО». ВЕЧЕР

В двери помещения, которое одновременно служило гаражом и складом, въехал пикап. Франсиско закрыл двери и только тогда зажег свет. Стал выгружать пустые ящики и корзины. На дне машины лежал Карлос. Спал. Франсиско шлепнул его по животу.

Ф р а н с и с к о. Вставай. Приехали.

К а р л о с. Это здесь?

Оглянулся.

Развязал сверток. Там были инструменты. Зубило. Кувалда. Карлос опустился на колени и стал пальцами исследовать щели между плитами. Потянулся за инструментом.

Ф р а н с и с к о. Почему тебя зовут «Панцирная спина»?

К а р л о с. Ты этого никогда не видел?

Поднял голову. Думал, возможно. Потом, так же стоя на коленях, сдернул за голову фланелевую рубашку. Франсиско вспомнил. Он слышал об этом. Спина Карлоса напоминала панцирь черепахи. Множество шрамов срослось в толстую мозолистую корку. От плечей до пояса.

К а р л о с. Тебя бьют широким лезвием мачете. Понял? Плашмя. Рана начинает заживать, и снова — мачете. Так и нарастает спина — шрам на шраме. Черепашьим панцирем.

Опустил рубашку и растерялся. Кажется, он забыл, почему он тут, на гранитной плите. Спохватился, ощупал зубило.

К а р л о с. Что здесь вокруг? За этими стенами?

Ф р а н с и с к о. Здесь улица. Солдатский игорный дом. Автомастерская. Тут магазин. Там стена соседнего дома. Выходить отсюда некуда. Иногда ночью будем выезжать отсюда таким же способом за город. Подышать воздухом.

Карлос кивнул головой и занялся было делом, но Франсиско ему опять помешал, и «Панцирная спина» сморщился.

Франсиско указал пальцем на красную лампочку, висящую над дверями, и сказал:

— Смотри, Карлос! Вот сигнальная лампочка. Если она зажигается — значит в магазине что-нибудь неопределенное. Значит: опасность — внимание — тишина!

К а р л о с. Это разумно... Ты, парень, дай мне воды попить. Я всегда хочу пить. Ведро тут надобно поставить. Это ничего не стоит.

Франсиско взял корзины и пошел было в магазин, но в щели узких дверей остановился. Не хотел пропустить, не мог этого не увидеть. Рука Карлоса замахнулась кувалдой по зубилу, и от гранитной плиты отскочил первый кусочек гранита...

ЛАВКА «САН-ФРАНСИСКО». ТО ЖЕ ВРЕМЯ

Мария мыла за стойкой посуду. Вошел Франсиско. Кинул корзину с продуктами у прилавка. И в это время послышался стук в стекло запертой двери. За пыльным стеклом улыбался сержант Арриечи. Просил жестом: «откройте дверь». Мария щелкнула под прилавком электрическим выключателем (в гараже зажглась красная лампочка) и пошла открывать дверь. Арриечи втиснулся внутрь и огляделся. В руках держал рюкзак.

М а р и я. Мы уже отдыхаем, сеньор Арриечи.

А р р и е ч и. Я вижу. Я вижу...

Из-за стены гаража доносились четкие удары кувалдой по зубилу. Рука Марии защелкала выключателем под стойкой. Другой рукой она включила радио, от внезапного шума Арриечи сморщился.

Ф р а н с и с к о. Хотите захватить с собой бутылочку?

А р р и е ч и. Нет, нет! Я ухожу без увольнения на ночь. Не могу ли я у вас переодеться и оставить до утра свою форму?

М а р и я. Безусловно. Панчо, проводи его.

ПРИСТРОЙКА К ЛАВКЕ «САН-ФРАНСИСКО». ТО ЖЕ ВРЕМЯ

Карлос бил кувалдой. Почуял Марию, лишь когда она тронула ладонью его спину. Карлос сжал в руке кувалду, но головы не поднял.

По привычке старого каторжника он сперва взглянул на ноги пришельца. Увидел женские туфли.

Мария показала ему взглядом на горящую сигнальную лампочку. Карлос прищурился, стараясь вспомнить, что говорил этот парень Франсиско. Лампочка эта что-то значила. Вспомнил, что лампочка — это неладное.

М а р и я. Я жена Панчо. Зовут меня Мария. Принесла воду.

На улице послышались свистки. Потом загрохотали гусеницы. Карлос напился. Потом, все так же с кувалдой в руке, он подошел к дверям гаража. Прильнул к щели. Увидел, как из ворот выезжал танк. Увидел крепость. Часовых на башнях. Повернулся к Марии. На лице его медленно появилась улыбка, искривленная шрамом.

К а р л о с. Это — там?

Мария закивала головой. Да, да. Карлос снова приложился к щели. Было видно, как он смеется вполрта.

К а р л о с. Вот это да!

Зазвенел колокольчик дверей бара. Лампочка погасла.

М а р и я. Идемте, Карлос. Я покажу вам, где вы будете спать.

Карлос поспешил к плите. Мария снова дотронулась до его спины.

М а р и я. Карлос, я вам покажу...

К а р л о с. Оставьте меня в покое. Я уже выспался.

КОМНАТУШКА ПРИ ЛАВКЕ «САН-ФРАНСИСКО». НОЧЬ

В кровати Мария и Франсиско. На стене в полиэтиленовом мешке — форма сержанта Арриечи. Слышны свистки на улице. Шум танка, и под этот шум редкие удары кувалдой по зубилу.

Тук и тук. Еще раз. И еще. На стене поблескивали пуговицы мундира Арриечи. Мария повернулась на бок и уткнулась в подушку.

М а р и я. Он всю жизнь будет тут висеть?

Ф р а н с и с к о. Мундир? Нет! Это я улажу. Завтра же.

ЛАВКА «САН-ФРАНСИСКО». УТРО

На Хабонерии сонно разворачивается танк. Торговая улица еще спит. Вдоль стен пробирается сержант Арриечи. Подходит к лавке. Стучит в дверь. Замечает новую надпись, сделанную краской прямо на стекле витрины, — «предатель».

Двери открывает Франсиско. Он еще не одет. Арриечи показывает ему надпись. Франсиско смеется:

— Это дети! Шалунишки!

Арриечи проскользнул внутрь.

ЛАВКА «САН-ФРАНСИСКО». ЧАС СПУСТЯ

Мария моет стекло витрины. Показывается капитан Рада. Рядом с ним беременная женщина.

К а п и т а н Р а д а. Сеньора Мария, хочу вас познакомить со своей женой.

М а р и я. Очень приятно.

К а п и т а н Р а д а. Обыкновенно за продуктами мы ездим в центр. Но теперь мы «отяжелели».

М а р и я. Это для нас счастье.

Она заходит за стойку и щелкает выключателем.

ГАРАЖ ПРИ ЛАВКЕ «САН-ФРАНСИСКО». ТО ЖЕ ВРЕМЯ

Загорелась сигнальная лампочка. Карлос не обращает на нее внимания и бьет кувалдой, отскакивает кусок гранита.

КОМНАТУШКА ПРИ ЛАВКЕ «САН-ФРАНСИСКО»

В окне видны крыши домов, а за ними синие горы. Франсиско идет к двери. Слышит удары кувалдой. Видит супругу Рады и Марию. Капитан разговаривает со своей женой и в то же время кладет руку на спину Марии. (О, эта кровь креола!) Франсиско вошел в лавку и включил радио. Потом наклонился к уху капитана, сказал:

— Могу сказать вам...

— Да?

— Сержант Арриечи уходит куда-то на ночь и оставляет у меня свою форму.

К а п и т а н Р а д а. Арриечи? Он шалун.

(*Засмеялся.*) Пусть ходит, не беспокойтесь... Спасибо...

СКЛАДЫ РЯДОМ С БАЗАРОМ. ДЕНЬ

Франсиско нагружает свой пикап овощами. Ему помогает смуглый парень по имени Альфонсо. Мы его уже видели и должны вспомнить хотя бы по эпизоду в кафе-табак. Он был тогда среди тех, кто не имел кварты, чтоб позвонить генерал-министру о похищенном полковнике.

Франсиско садится за руль.

Альфонсо захлопывает задние дверцы пикапа.

На дверцах надпись, сделанная мелом и краской, — «Свободу депутатам!»

Пикап уезжает.

УЛИЦА НЕДАЛЕКО ОТ ТОРГОВОГО ЦЕНТРА. ДЕНЬ

Мчится машина Франсиско. За ней жандармский патруль. Жандарм, сидящий рядом с шофером, показывает пальцем.

Надпись на дверцах пикапа: «Свободу депутатам!»

Жандармская машина обгоняет пикап и прижимает его к тротуару. Пикап останавливается. Франсиско вылезает из машины. Жандармский сержант ведет его к задней дверце и спрашивает:

— Что возишь?

Франсиско (*быстро*). Овощи!

Сказал и кинулся рукавом вытирать надпись на дверцах.

Франсиско. Хулиганы! (*Ногой ударил в дверцы.*) Поверьте, сеньор сержант, я сам никогда!..

Он снова ударил ногой по машине, потом схватил сержанта за руку.

Франсиско. Конкуренты! Негодяи! Чертовы шутники.

Он был искренен. Испуган. На глазах появились слезы. Кричал:

— Убью! Покалечу! Измордую!

Все было похоже на правду. Сержанту оставалось поверить, но он на всякий случай записал номер машины. Буркнул:

— Стирай!

Нелегко было стереть. Краска сопротивлялась, и Франсиско пришлось здорово потрудиться рукавом, пока исчез смысл написанного. Тем же рукавом вытер пот.

ЛАВКА «САН-ФРАНСИСКО». ДЕНЬ

Громко играет музыка. У стенки и за столиками несколько солдат. Тут и Фелицио, он водой запивает итальянский салат с сыром. Кто-то говорит:

— От вашей музыки, сеньора, голова идет кругом.

Мария. А ты не пей с утра, если у тебя такая голова.

Входит сеньора Рада. Мария вскидывает руки.

Мария. Я думала, вы уже?!

Сеньора Рада. Нет! (*Кажется, она покраснела.*) Я еще... Фасоль. Три баночки, сеньора. (*Тихо, деликатно добавила.*) И лимонный сок, пожалуйста. (*Складывая в сумку жестянки с лимонным соком.*) ...Рада просил вашего мужа зайти к нему... (*Она головой показала на крепость.*) Разговор об автомобиле.

Мария. Автомобиле?

Сеньора Рада. Ваш муж хочет купить автомобиль, не так ли?

Мария. Я даже не знала!

Подошел Фелицио и положил на стол несколько медных монет. Мария даже не стала их считать.

КРЕПОСТЬ-ТЮРЬМА «САН-СТЕФАНО». ДВОР

У кухни офицерской столовой стоит «шевроле», которым Франсиско в прошлый раз интересовался.

Франсиско еще издали заметил, что машиной за это время немного занимались. По крайней мере, вымыли. Кацитан Рада приветствует Франсиско и представляет ему офицера с желтыми, как бананы, усами.

Рада. Сеньор Франсиско... Лейтенат Курильо... Я свое дело сделал. Теперь сами договаривайтесь.

Рада уходит. Франсиско смотрит на машину.

Франсиско. Сколько вы за нее просите, лейтенант?

Курильо пожимает плечами:

— Сколько вам не жалко?

Франсиско обходит вокруг машины... садится в кабину, включает мотор... Потом делает круг по двору.

Едет прямо на «Птичью клетку», где прогуливаются узники, видит, как Рамирес поворачивается к нему спиной. Франсиско кружит и останавливается около лейтенанта.

Франсиско. Сцепление барахлит.

Лейтенант пожимает плечами.

Франсиско. Мотор проржавел.

Лейтенант пожимает плечами.

Франсиско. Называйте цену.

Лейтенант Курильо пожимает плечами:

— Скажем... пять тысяч.

Франсиско. Три. Три тысячи и в течение года угощение в баре в любое время. На одно лицо, разумеется.

Лейтенант пожимает плечами.

УЛИЦА ХАБОНЕРИЯ. ДЕНЬ

Сперва гараж, полумрак. Карлос выталкивает ногой «шевроле» из гаража.

Из гаража выкатывается новая машина Франсиско. Он весело посвистывает, останавливается у дверей лавки, кричит через окно машины:

— Я на базар.

Мария машет ему рукой. Кистью. Пальцами.

Арриечи, который с самого утра уже слонялся около игорного ангара, говорит: «Давай-давай!»

Франсиско погудел и рванул, подгоняя двести пятьдесят лошадиных сил.

СКЛАДЫ РЯДОМ С БАЗАРОМ. ДЕНЬ

У подворотни стоит «шевроле» Франсиско. Под сводами, между ящиками, сидит Бенедикто. Он улыбается. Когда Франсиско встречается с ним взглядом, он тоже улыбается.

Парень (мы уже знаем его — это Альфонсо) погружает в «шевроле» ящики с бананами и зеленью.

Франсиско садится за руль. Пытается свистеть. Пытается быть веселым. Машина легко покатилась по узкой улочке. Франсиско беспечно разглядывает прохожих. Видит — показывают пальцами на его машину, видит — смеются, машут, приветствуют.

Франсиско останавливает машину. Выпрыгивает. Бежит к задней дверце. Падает на колени. Вытирает, стирает, выгрызает надпись, сделанную свежей краской: «Свободу депутатам!»

Мимо идет жандарм.

Франсиско поздоровался с ним и улыбнулся. Грустно-грустно, извиняясь.

ДВУХЪЯРУСНЫЙ ГАРАЖ. ТОТ ЖЕ ДЕНЬ

«Шевроле» на втором этаже. У заднего колеса сидит Франсиско. Сидит, закрыв глаза, курит. Плюется и молчит.

Новера спросил:

— Ты уверен, что это дело рук Бенедикто?

Франсиско не отвечает. Он думает, что уже сказал. Руки ищут, за что зацепиться.

Новера. Я спрашиваю, ты уверен?

Франсиско. Я сказал. Я еще тогда тебе говорил! Но ты ничего с ним не сделал!

Новера смотрит вниз, где у опущенной цепи расхаживает Хесус, парень, который заменяет здесь Франсиско.

Новера. Возможно. Он такой... Он из тех сумасшедших, которые украшают мир...

Франсиско. Он погубит себя и всех нас.

Новера. Что ты предлагаешь?

Франсиско. Нужно его убрать. Пока не поздно.

Новера прищурился. Спросил:

— Ты знаешь, как это сделать?

Франсиско (*сразу*). Да-а-а!

ЛАВКА «САН-ФРАНСИСКО». УТРО

Бенедикто вошел в лавку и уселся в углу за столиками. Мария увидела его, не поверила глазам, потом щелкнула выключателем под прилавком.

Франсиско в это время был в гараже. Загружали «шевроле» полиэтиленовыми мешками с песком.

Франсиско вошел в лавку, сумел не узнать Бенедикто, встал к нему спиной и спросил Марию:

— Ты звала меня?

Мария глазами показала на Бенедикто. Она поверила Франсиско. Поверила, что тот не узнал.

Франсиско повернулся к Бенедикто и удивился. В лавке не было ни души, можно было удивляться вдоволь.

Франсиско. Я рад видеть тебя. Что скажешь?

Бенедикто был старым конспиратором. Подошел к стойке и тихо сказал:

— Меня послали помощником. К вам... К «Панцирной спине».

Франсиско. Пароль?

Бенедикто. «Издание книги».

Франсиско пошел в комнатушку, Бенедикто молча последовал за ним.

КОМНАТУШКА ПРИ ЛАВКЕ «САН-ФРАНСИСКО». ТО ЖЕ ВРЕМЯ

Франсиско ткнул пальцем в грудь Бенедикто и сказал:

— Повернись.

Бенедикто нехотя, но послушно повернулся спиной к нему.

Франсиско сунул руку под его куртку за спину, вытащил револьвер с коротким толстым дулом и сказал:

— Тебе не говорили, что оружие здесь ни к чему?

Бенедикто искренне удивился:

— Панчо, разве можно ходить по этому городу без оружия?!

ГАРАЖ У ЛАВКИ «САН-ФРАНСИСКО». ТОТ ЖЕ ДЕНЬ

Франсиско и Бенедикто стоят над открытым колодцем.

Франсиско. Вот.

Бенедикто встал на колени и заглянул в колодец.

Голос Карлоса (*снизу*). Кто это?

Франсиско. Это твой помощник появился.

Карлос. Наконец-то!

Бенедикто вдруг понял:

— Туннель?

Франсиско. Пока колодец.

Бенедикто присвистнул и снова наклонился над дырой:

— Метра четыре?

Франсиско. Больше немного... пять.

Бенедикто опустил в дыру ноги, пяткой поискал ступеньку деревянной лестницы и нырнул вниз. В пыль. В темноту. В свою тюрьму.

ТУННЕЛЬ

Голова Карлоса.

Ноги Бенедикто.

Голова Бенедикто.

Поздоровались глазами.

Бенедикто. Бенедикто.

Карлос. Хорошо.

Своего имени не сказал. Может быть, был уверен, что его должны знать и так. Потом Карлос закашлялся, задыхаясь, потея. С трудом подавил приступ.

Бенедикто. Дай я теперь... Подвинься.

Бенедикто попятился на карачках назад, давая возможность вылезти из пещеры Карлосу.

Из пещеры — значит из небольшого углубления, которому суждено будет стать туннелем.

Карлос улегся — ноги в туннеле, голова в колодце. Закрыл глаза.

Бенедикто. Ты и есть «Панцирная спина»?

Карлос молчал.

Бенедикто взял кирку. Ударил. Земля скупо осыпалась.

Бенедикто. Ну и подыскали нам работенку!.. Земля со всех четырех сторон... Готовая могила, слышишь?

Карлос, не открывая глаз, закричал:

— Брось болтать, парень!.. Брось болтать!!!

Трещал старенький вентилятор. Глухо доносилась музыка. Карлос лежал с закрытыми глазами и еле дышал. Казалось, он экономит воздух.

ЛАВКА «САН-ФРАНСИСКО». ДЕНЬ

В лавке одна только Мария. Из-за двери пристройки доносится тревожный голос Франсиско:

— Мария! Воды!

Мария бросила взгляд на улицу — там никого не видно, взяла бутылку кока-колы. Пошла в пристройку. Мокрый, задыхающийся Карлос в полуобморочном состоянии сидел в глубине на ящике. Рядом суетились Франсиско и Бенедикто.

Мария подошла, протянула воду... и в это время послышалось звяканье колокольчика над входной дверью.

Франсиско, вздрогнув, посмотрел в сторону колодца. Он был прикрыт плитой только наполовину. Франсиско бросился к колодцу и едва успел задвинуть плиту, как в дверях пристройки появился мулат Фелицио. Он с удивлением посмотрел на Карлоса и Бенедикто, грязных, потных, перепачканных землей. Франсиско вдруг грубо закричал:

— Хватит прохлаждаться!..

Это должно было относиться к Бенедикто и Карлосу.

Ф р а н с и с к о. Попили — и за работу. Все заштукатурить, а двери покрасить в два слоя!..

Повернулся к Фелицио.

Фелицио еще раз взглянул на Карлоса и Бенедикто. Увидел в руках у парня полиэтиленовый мешок. Франсиско вытолкнул его в лавку.

Ф е л и ц и о. Мне только пачку сигарет.

Франсиско, широко жестикулируя:

— Никто не хочет работать! Проклятые маляры!

Потом Франсиско чуть больше, чем нужно, суетясь, достал пачку дорогих сигарет.

Ф е л и ц и о. Это слишком хорошо для меня, сеньор Франсиско. Я курю «зеленые попугайчики».

Франсиско хлопнул его по плечу:

— Берите, берите, Фелицио. Это подарок — денег не нужно. Вы давно мне нравитесь, черт возьми!

Ф е л и ц и о. Благодарю вас.

Ф р а н с и с к о. Не стоит. Заходите.

Фелицио ушел. Сквозь окно было видно, как он медленным кошачьим шагом пересекает улицу.

УЛИЦА ХАБОНЕРИЯ. ДЕНЬ

Фелицио, не дойдя до крепости, вдруг повернулся и пошел обратно к лавке. Подошел к дверям. Зазвенел медный колокольчик.

Двери в пристройку открыты. В пристройке Карлос и Бенедикто. Грязные, усталые, ко всему готовые. Франсиско старается заслонить их своей фигурой. Вталкивает Фелицио в лавку.

ЛАВКА «САН-ФРАНСИСКО». ДЕНЬ

Фелицио входит в лавку. Мария за стойкой моет посуду. Франсиско стоит у дверей пристройки. В руках у него раскрытая банка с краской. Он обмакнул тряпку в краску и мажет ею дверь. Отходит на шаг, щурится и мажет снова.

Мария спросила:

— Что-нибудь еще, Фелицио?

Ф е л и ц и о. Я забыл. Не знаю, как это я забыл... Велели сообщить вам, что сеньора Рада родила.

М а р и я. Бог мой, какая приятная новость! Кого?

Ф е л и ц и о. Сына!

Ф р а н с и с к о. По такому поводу не грех выпить рюмочку. Налей, Мария, для нас по капельке.

М а р и я. Очень приятно, Панчо, что капитан вспомнил нас в такой день! Правда?

Ф е л и ц и о. Видно, рассчитывает на подарок, не иначе.

Мария предложила рюмочку, но Фелицио только презрительно улыбнулся.

Ф е л и ц и о. (*в дверях*). Благодарю, но пить за потомство капитана я не стану.

ЗАГОРОДНОЕ ШОССЕ. ЗАБРОШЕННАЯ ДОРОГА. ЗАБРОШЕННЫЙ КАРЬЕР

«Шевроле» Франсиско мчится по шоссе. Сбавляет скорость и тихо съезжает на побитую, заброшенную дорогу.

Круто поднимается в гору. Останавливается у карьера.

Франсиско выходит из машины. Оглядывается. Открывает заднюю дверцу. Из машины выскакивает Бенедикто. Он помогает вылезти Карлосу. «Панцирная спина» выпрямился, глубоко вздохнул и взглянул на фиолетовый небосвод над головами. Сказал:

— Небо...

Вытащил мешки с песком и высыпал в бездну, темную, как небо. Потом уселись и слушали тишину. «Панцирная спина» так и сказал:

— Стало тихо в горах...

Бенедикто. Генерал свое сделал.

Карлос. Революция складывается из подъемов и спадов, парень!

Бенедикто. Теперь, значит, спад?

Карлос. Ты сказал.

Бенедикто. Не спад, а конец! Нет больше революции! Предали революцию! Мертвые... одни только мертвые достойны уважения! Только они сохранили верность!

Франсиско. Если смерть — доказательство...

Не кончил. Причмокнул языком и замолчал. Карлос спросил его:

— Думаешь, к концу года успеем?

Франсиско. Раньше.

Карлос стал считать на пальцах. Подсчитал:

— Семь месяцев выходит.

Бенедикто даже вздрогнул:

— Панчо! Это ты меня засунул в туннель?

Франсиско. Я.

Карлос. Почему «засунул»? Разве ты не сам?

Бенедикто (*к Франсиско*). Ловко!

Даже повеселел. Стал смеяться. «Панцирная спина» закашлялся. Так они и соревновались, кто громче. Потом Карлос отошел в сторону.

ТУННЕЛЬ

Карлос придвинул лицо к вентилятору. Смотрел на мокрую спину Бенедикто. Тот сильно бил киркой по скалистому грунту. Карлос бросил лопату и сказал:

— Я поднимусь подышать. Минуту, не больше.

Бенедикто, не поворачиваясь, кивнул головой. Карлос захватил с собой полмешка с песком и, когда стал поворачиваться к выходу, застрял с ним в узком, как щель, проеме. С потолка посыпался песок. Карлос стал вытаскивать мешок, но тот не поддавался, сопротивлялся, боролся, и «Панцирная спина» упал с ним на пол. Казалось, два борца свалились.

УЛИЦА ХАБОНЕРИЯ. У ЛАВКИ «САН-ФРАНСИСКО».

Новера почти у самой лавки обогнал капитана Раду и сеньору, которые выехали с коляской на улицу показать миру своего первенца. У дверей стоял Фелицио и жевал банан.

Новера обошел его и повернул в лавчонку.

ЛАВКА «САН-ФРАНСИСКО». ДЕНЬ. ТО ЖЕ ВРЕМЯ.

Новера вошел в бар. Франсиско показал на двери в спальню, и Новера скрылся. Сейчас же в бар вошел Фелицио, который, видно, не желал встречаться с капитаном. За витриной показалась процессия с красочной детской коляской, и Мария, хлопнув в ладоши, вышла на улицу встречать их и убедиться, что в коляске лежит самый красивый и здоровый плод на всем земном шаре.

Мария. Какая прелесть!

Отец и мать сами знали это, но подтверждение из чужих уст им не было неприятно.

На улице было жарко, и они стали впихивать коляску в лавку. Фелицио тем временем бессознательно отметил про себя, что в баре нет ни Франсиско, ни чужака, который только что вошел в бар, но пока еще он не придал этому должного значения. Взял из пепельницы дымящуюся сигарету (может быть, Франсиско или Марии) и облокотился на стойку.

УЛИЦА ХАБОНЕРИЯ. ЧУТЬ ПОДАЛЬШЕ ЛАВКИ «САН-ФРАНСИСКО». ТО ЖЕ ВРЕМЯ

На Хабонерии появилась чужая машина. Никто такой здесь не видывал. Машина остановилась у аптеки. Открылось окно, и человек в штатском спросил у мальчишек:

— Шантрапа! Где тут лавка «Сан-Франсиско»?

Ему показали.

В машине сидело четверо.

ГАРАЖ ПРИ ЛАВКЕ «САН-ФРАНСИСКО». ТО ЖЕ ВРЕМЯ

Новера сидел на ящиках с бананами и курил. Карлос лежал на худом матрасе в углу, стараясь отдышаться. Франсиско вытаскивал из люка мешок. Полмешка... Точнее, четверть мешка.

Франсиско бросил его под колеса машины и спросил:

— Это все?

Бенедикто. Все.

Он высунул голову из люка и стал медленно выкарабкиваться

ЛАВКА «САН-ФРАНСИСКО». ТО ЖЕ ВРЕМЯ

Сеньора Рада. Спасибо вам за подарки!

Мария. Пустяки!

Сеньора Рада. Мария, а почему вам с Панчо не сделать себе такую игрушку?

Она имела в виду самого красивого и самого здорового на свете мальчика.

Капитан Рада. Я уже говорил это Франсиско. Не надо делать ошибок, которые без чужой помощи иногда трудно исправить.

Мария только развела руками. В лавку зашли соседи-покупатели.

ГАРАЖ ПРИ ЛАВКЕ «САН-ФРАНСИСКО». ТО ЖЕ ВРЕМЯ

Бенедикто вылез из люка. Карлос тем временем говорил:

— Это все... А завтра может и ничего не быть... Так.

Бенедикто подошел к ведру, зачерпнул воды, глотнул, поднес Карлосу.

Бенедикто. Завтра уже наверняка ничего. И послезавтра... Карлос профессионал... Но он тут тоже бессилен.

Карлос (*выплюнул воду*). Кто бессилен?.. Я с детства работаю на шахтах! Я через гранит ходил и через соль!.. Покажите мне человека, который в таких условиях давал бы больше?! Покажите!

Бенедикто. Никто тебе не покажет... Я говорю, что очень трудный грунт.

Карлос заметил, как Бенедикто подмигнул Франсиско, потом Новере.

Карлос. ...Почему ты им подмигнул, парень?!

Он с неожиданной легкостью вскочил с матраса. Пошел на Бенедикто.

Карлос. Ты почему им подмигнул? Ты мне объяснишь, понял! Если мы с тобой вместе сидим в этом пекле, ты почему подмигиваешь за моей спиной?

Бенедикто (*искренне*). Мне жалко тебя, а заодно зло берет... Но я не хотел над тобой подшутить...

Карлос. Ты не должен был подмигивать.

Бенедикто. Я подло поступил. Ты прав.

Франсиско стоял в стороне и скреб ногтями лицо, словно чесотка на него напала. Сказал вслед за Бенедикто:

— Это я, Карлос, виноват, когда спросил, все ли это... Это я так глупо спросил.

ЛАВКА «САН-ФРАНСИСКО». ТО ЖЕ ВРЕМЯ

Мария отпускала покупательнице, капитан пил пиво, а сеньора Рада тем временем говорила:

— Мария, знаете, как мы решили назвать наше чудо? Франсиско!

Мария была польщена и снова захлопала в ладоши:

— Замечательно!

Тем временем у дверей лавки остановилась машина с четырьмя мужчинами в штатском. Мария двинулась к стойке и щелкнула сигнальным выключателем. А сеньора Рада говорила:

— Так что Франсиско придется быть крестным! Никуда он не денется!

Мария. Большая честь для нас, сеньора!

Зазвенел медный колокольчик у двери.

ГАРАЖ ПРИ ЛАВКЕ «САН-ФРАНСИСКО». ТО ЖЕ ВРЕМЯ

Новера нервничал. Бенедикто ему здорово напортил, но продолжать все равно надо было, и он сказал:

— Как бы там ни было, Карлос, но ты очень истощен... Ты должен уступить свое место. Мы тебе подыскиваем замену.

Карлос. Замену «Панцирной спине»?

Франсиско заметил, как вспыхнула красная лампочка, и сделал знак Новере, что на время их покидает.

Новера. Погоди! Не надо хитрить. Почему я один должен все это говорить?!

Франсиско показал ему на лампочку и скользнул в двери спальни.

Из груди Карлоса вырвался яростный шепот:

— Новера, уходи отсюда! Уходи! Это тунель мой! Мой! Я начал его... Я и кончу! Понял?

Н о в е р а. Конечно, твой... Но и мой тоже! И Бенедикто! Всех!

ЛАВКА «САН-ФРАНСИСКО». ТО ЖЕ ВРЕМЯ

Франсиско увидел в лавке четырех незнакомых, ему бросилось в глаза, что они были одеты попарно, как близнецы, в одинаковые костюмы.

Ф р а н с и с к о. Что желают сеньоры?

О д и н и з с е н ь о р о в. Сеньор Франсиско?

Ф р а н с и с к о. Да.

Двое близнецов схватили Франсиско за руки. Щелкнули наручники.

О д и н и з с е н ь о р о в. Вы арестованы!

Капитан Рада спохватился и, весь красный и важный, сделал шаг вперед, словно выходил на арену корриды.

К а п и т а н Р а д а. Прошу объяснить!

С е н ь о р (из близнецов). Посторонитесь, капитан!

ГАРАЖ ПРИ ЛАВКЕ «САН-ФРАНСИСКО». ТО ЖЕ ВРЕМЯ

В гараже страсти кипели по-прежнему. Шатаясь, Карлос показывал Новере свою спину, шептал:

— Отними-ка это! Не можешь! А туннель — можешь? Туннель — моя честь, моя месть, понял? Я воткну этот туннель, как мачете, в вонючие кишки генерал-министра!

УЛИЦА ХАБОНЕРИЯ У ЛАВКИ «САН-ФРАНСИСКО». ТО ЖЕ ВРЕМЯ

Из дверей вышли два близнеца. Потом третий сеньор и прикованный к нему Франсиско. Потом вышел тот, который, возможно, был здесь главным. За ним Мария, капитан Рада и Фелицио.

С е н ь о р (который, возможно, был здесь главным). Откройте гараж.

Франсиско взглянул на Фелицио, потом на Марию (он потом клялся, что сперва он взглянул именно на Фелицио).

К а п и т а н Р а д а. Панчо, ты что-нибудь понимаешь в этой дерьмовой истории?

Ф р а н с и с к о. Еще нет.

Агенты подтолкнули его к гаражу. Можно было забыть где-то ключи, долго не попадать в скважину замка, но раньше или позже двери все равно должны были открыться. Заныло в позвоночнике. Один из близнецов вырвал у него из рук ключи. Франсиско повернулся к солнцу, к крепости. Ему показалось, что кто-то машет ему со сторожевой вышки. (Возможно, Арриечи.)

ГАРАЖ ПРИ ЛАВКЕ «САН-ФРАНСИСКО». ДЕНЬ. ТО ЖЕ ВРЕМЯ

Открываются двери, и агенты входят в гараж. Франсиско, разумеется, вместе с ними.

На полу матрас Карлоса. Сигареты Новеры. Два неполных мешка с песком.

С т а р ш и й а г е н т. Твоя машина?

Ф р а н с и с к о. Моя.

Один из близнецов сел за руль «шевроле».

УЛИЦА ХАБОНЕРИЯ У ЛАВКИ «САН-ФРАНСИСКО». ТО ЖЕ ВРЕМЯ

Франсиско посадили в полицейскую машину. Старший отдал ключи от гаража Марии. Сеньора Рада помахала Франсиско рукой, хотела что-то сказать, но капитан одернул ее...

Мария подошла к машине:

— Скажи что-нибудь!

Ф р а н с и с к о. Плато Роз никто у нас не отнимет, правда?

Мария еще не могла собраться с силами. Она кивнула головой, но было видно, что она еще глуха и слепа.

Машины укатили по Хабонерии.

Мария протиснулась к дверям лавки, заперлась, повесила табличку «Извиняемся, но лавка закрыта».

Ушли Рады. Ушли зеваки. Остался Фелицио. Потолкался у дверей, походил по тротуару туда-обратно. Ушел к крепости. Замешкался. Было видно — стоял посреди улицы. Взглянул на небо.

Конец первой части

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Андрей Рублев», 1-я серия — 9 ч., 2-я серия — 11 ч.
Авторы сценария А. Михалков-Кончаловский, А. Тарковский. Режиссер-постановщик А. Тарковский. Главный оператор В. Юсов. Главный художник Е. Черняев. Композитор В. Овчинников. Звукооператор И. Зеленцова.
В главных ролях: А. Солоницын, И. Лапиков, Н. Гринько, Н. Сергеев, И. Рауш, Н. Бурляев, Ю. Назаров, Ю. Никулин, Р. Быков, Н. Граббе, М. Кононов, С. Крылов, Б. Бейшеналиев, Б. Матысик, А. Обухов, Володя Титов.

«Битва за Берлин», 9 ч., **«Последний штурм»**, 8 ч. («Освобождение», фильмы четвертый и пятый).
Авторы сценария Ю. Бондарев, О. Курганов, Ю. Озеров. Режиссер-постановщик Ю. Озеров. Главный оператор И. Слабневич. Главный художник Л. Мягков. Композитор Ю. Левитин. Звукооператоры Е. Индлина, Е. Кашкевич.
В главных ролях: М. Ульянов, В. Шукшин, Н. Олялин, Л. Голубкина, Б. Зайденберг, М. Ножкин, В. Носик, Ю. Каморный, В. Коренев, Э. Изотов, Б. Закариадзе, С. Яськевич, Ю. Дуров, В. Стржельчик, М. Постников, В. Давыдов, И. Переверзев, Д. Франько, К. Забелин, А. Афанасьев, С. Ляхницкий, Г. Михайлов, Л. Давлатов, А. Ромашин, А. Преснецов, Ф. Дид, Х. Гизе, Г. М. Хеннеберг, Х. Крюгер, А. Валлер, Э. Тиде, И. Папе, Х. Кербс, И. Клозе, Ю. Диоши, Г. Штайгер, А. Карапетян.

«Пришел солдат с фронта» (по мотивам рассказов С. Антонова), 9 ч.
Автор сценария В. Шукшин. Режиссер-постановщик Н. Губенко. Главный оператор Э. Караваев. Художники И. Новодережкин, С. Воронков. Композитор В. Овчинников. Звукооператор В. Шмелькин.
В главных ролях: М. Глузский, Н. Губенко, И. Мирошниченко, Лена Смирнова, Миша Родяков, О. Ларионова, И. Шарин, Л. Стоянова, Н. Бондарчук, А. Румянцева, И. Косых, Ф. Одиноков, В. Филиппов, Г. Полозков, М. Селютин, М. Леонова, В. Жулева, М. Ходакова, Р. Леонова.

«Телеграмма», 9 ч.
Авторы сценария С. Лунгин, И. Нусинов. Режиссер-постановщик Р. Быков. Главный оператор А. Мукасей. Главный художник А. Кузнецов. Композитор М. Меерович. Звукооператор Ю. Рабинович.
В главных ролях: М. Яншин, Н. Крючков, Ю. Никулин, Таня Гришина, Сережа Воинов, Сережа Шустицкий, Егор и Павел Коганы, Н. Архипова, В. Телегина, Л. Соколова, И. Киселева, Р. Зеленая, Н. Бурляев, Г. Карнович-Валуа, Г. Элбекян.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Старый автобус» (по мотивам рассказа В. Кобликова), 3 ч.
Автор сценария И. Михайлов. Режиссер-постановщик С. Полинов. Главный оператор А. Полканов. Художник-постановщик А. Вагичев. Композитор Л. Афанасьев. Звукооператор А. Избуцкий.
В главных ролях: В. Самойлов, С. Чекан, Р. Рязанова, В. Дорофеев, Л. Королева, В. Пицек, Л. Захарова, Н. Горлов, З. Сорочинская, А. Кавалеров, И. Жеваго, Б. Гитин, И. Будкевич, Ю. Сорокин, В. Кавалерова, Е. Фридрих.

Киностудия «Ленфильм»

«Ночь на 14-й параллели», 9 ч.
Авторы сценария и режиссеры-постановщики Ю. Семенов, В. Шредель. Главный оператор В. Бурыкин. Главный художник В. Зачиняев. Композитор М. Кажлаев. Звукооператоры С. Шумячер, Г. Голубева.
В главных ролях В. Гафт, В. Платов, Е. Козелькова, Э. Коченчук, Н. Аринбасарова, Г. Нигматулин, К. Калыков, А. Полевой, М. Бегалин, Г. Юшко.

«Ход белой королевы», 9 ч.
Авторы сценария Л. Кассиль, В. Садовский. Режиссер-постановщик В. Садовский. Главный оператор Б. Тимковский. Главный художник Б. Бурмистров. Композитор В. Чистяков. Звукооператоры А. Волохова, Э. Казанская.
В главных ролях: С. Головина, К. Лавров, В. Федорова, Н. Озеров, А. Папанов, Е. Евстигнеев, Л. Куравлев, А. Смирнов, А. Кожевников, И. Конопацкий, К. Корнаков.

Киностудии «Ленфильм» (СССР)—ДЕФА (ГДР)

«Черные сухари» (по мотивам повести Е. Драбкиной), 9 ч.
Авторы сценария М. Блейман, Э. Горриш. Режиссер-постановщик Г. Раппапорт. Операторы Э. Розовский, Р. Шраде. Художники В. Улитко, Р. Шмидт. Композитор А. Мнацаканян. Звукооператоры Г. Эльберт, Э. Ницше.
В главных ролях: Ю. Каюров, В. Татосов, Н. Варлей, Р. Йозвиг, И. Кнittель, Б. Лоренц, К. Манхен, В. Марлешки, В. Нойенхан, Д. Обст, И. Рамайк, Д. Рихтер, Ф. Санчес, Х. Хаузер, Г. Хеннеберг, Х. Хиндемит, И. Цшокке, Г. Шуберт, В. Антоник, А. Карапетян, Р. Майданюк, Ю. Медведев, Н. Мерзликин, Б. Оя, С. Суховей, В. Талызина, В. Уральский, Д. Усевич.

Киностудия «Беларусьфильм»

«Батька», 9 ч.
Автор сценария Р. Шмырев. Режиссер-постановщик Б. Степанов. Главный оператор И. Ремишевский. Художник-постановщик

В. Дементьев. Композитор В. Чередниченко. Звукооператор В. Демкин.

В главных ролях: Ю. Горобец, Б. Владомирский, В. Тарасов, Л. Румянцева, А. Леньков, Л. Гаприндашвили, Г. Николаев, Г. Овсянников, А. Трусов, Л. Черепанова, Н. Прокопович, Е. Николаев, Л. Ольшевская, В. Добыш, И. Бойковская, Л. Бар, Г. Зоммер, Ю. Каминский.

«Запрос», 2 ч.

Автор сценария С. Антонов. Режиссер-постановщик С. Нилов. Главный оператор Ф. Кучар. Главный художник А. Тиханович. Звукооператор Т. Жук.

В главных ролях: П. Буткевич, С. Станюта, А. Денисов, Ф. Шмаков, С. Окружная, Б. Владомирский.

Рижская киностудия

«В тени смерти» (по мотивам одноименной новеллы Р. Блаумана), 8 ч.

Авторы сценария Я. Калнынь, Г. Пиесис. Режиссер-постановщик Г. Пиесис. Главный оператор М. Клейн. Главный художник Х. Ликум. Композитор М. Заринь. Звукооператор Г. Коротеев.

В главных ролях: Э. Павул, Г. Цилинский, К. Себрис, П. Шоголов, А. Видениекс, Г. Яковлев, Я. Плявинь, В. Якан, Р. Зеберг, О. Дреге.

Киностудия «Азербайджанфильм» имени Д. Джабарлы

«Поет Муслим Магомаев», 7 ч.

Авторы сценария Т. Исмайлов, И. Богданов. Режиссер-постановщик Т. Исмайлов. Главный оператор И. Богданов. Художники Р. Исмайлов, И. Зейналов. Композитор П. Бюль-Бюль Оглы. Звукооператор В. Савин.

Киностудия «Узбекфильм»

«Порыв», 9 ч.

Авторы сценария С. Мухамедов, У. Назаров, Д. Василиу. Режиссер-постановщик У. Назаров. Главный оператор А. Исмаилов. Главный художник В. Добрин. Композитор Б. Умиджанов. Звукооператор Е. Шацкий.

В главных ролях: У. Алиходжаев, Х. Умаров, Г. Джамилова, Е. Ихтияров, Х. Сагдиев, Х. Лутфуллаев, Н. Рахимов, В. Абдуллаев, Р. Пирмухамедов.

Киностудия «Туркменфильм»

«За рекой — граница» (по повести О. Смирнова «Барханы»), 9 ч.

Авторы сценария А. Карлиев, Д. Маркиш, О. Смирнов. Режиссер-постановщик А. Карлиев. Главный оператор А. Карпухин. Главный художник А. Ходжаниязов. Композитор М. Атаев. Звукооператор Ч. Аннахалов.

В главных ролях: А. Аловов, Л. Абуков, А. Карлиев, А. Аннакулиева, Э. Изотов, Л. Хитнева, Ю. Сорокин, Л. Захарова, Х. Муллык, З. Федорова, М. Бабаева, В. Ткаченко, М. Карлиев, И. Суханов, О. Черкезов.

«Фитиль» № 112 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Ни пуха ни пера!» (ЦСДФ). Автор сценария, режиссер и оператор С. Киселев. Звукооператор В. Дорфман.

«Болтун - активист» («Союзмультфильм»). Авторы сценария А. Арканов, Ф. Хитрук. Режиссеры-постановщики Г. Сокольский, Ф. Хитрук. Оператор М. Друян. Художники В. Зуйков, Э. Назаров. Композитор М. Меерович. Звукооператор Г. Мартынюк.

«Страх халат» (ЦСДФ). Авторы сценария С. Киселев, А. Левина. Режиссер-оператор С. Киселев. Звукооператор Ю. Зорин.

Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков. Звукооператор И. Любченко.

«Фитиль» № 113 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Выход из положения» («Мосфильм»). Автор сценария В. Славкин. Режиссер Е. Карелов. Оператор С. Вронский. Художник В. Филиппов. Композитор В. Терлецкий. В ролях: Л. Алешникова, А. Вигдаров, М. Дроздовская, В. Терлецкий, Р. Филиппов.

«Изо дня в день» (ЦСДФ). Авторы сценария О. Киселев, М. Коган. Режиссер и оператор В. Извеков. Звукооператор Е. Шиткин.

«Приехали — уехали» («Союзмультфильм»). Автор сценария В. Каплинский. Режиссер Р. Качанов. Художник Л. Шварцман. Оператор М. Друян. Звукооператор В. Кутузов.

Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков. Звукооператор И. Любченко.

Зарубежные фильмы

«Мальчишки с улицы Пал» (по одноименному роману Ференца Мольнара), 10 ч.

Производство «Мафильм» (Венгрия).

Авторы сценария Золтан Фабри, Эндре Бохем. Режиссер Золтан Фабри. Оператор Дьёрдь Иллеш. Художник Йожеф Ромвари. Композитор Эмил Петрович.

В ролях: Антони Кэмп, Уильям Берлей, Джон Моулдер-Браун, Роберт Эффорд, Марк Колеано, Гарри О'Брайен, Мартин Бомон, Джулиен Холдвей, Мари Тёрёчик, Шандор Печи, Пол Бартлетт, Ярл Янгер, Имре Эбергени, Питер Дельман, Миклош Янчо, Ласло Козак.

«Песни Балашши» («Красивая венгерская мелодия»), 8 ч.

Производство «Мафильм» (Венгрия).

Авторы сценария Габор Гараи, Тамаш Банович. Режиссер и художник Тамаш Банович. Оператор Янош Кенде. Композитор Тихамер Вуйичич.

В ролях: Иштван Станкаи, Беата Тышкевич, Анна Селеш, Каталин Дьендьеши, Габор Конц, Карой Ковач.

«Три свидетеля», 10 ч.

Производство студии художественных фильмов «Братислава-Колиба» (Чехословакия).

Автор сценария Ян Буква. Режиссер Пальо Биелик. Оператор Владимир Ешина. Художник Иван Ваничек. Композитор Тибор Андрашован.

В ролях: Йозеф Адамович, Леонид Гаверл, Славо Захрадник, Вера Стрнискова, Душан Блашкович, Альжбета Штркулова, Ярмила Коленичова.

«Серафино», 9 ч.

Совместное производство «Рицколи-фильм» (Италия), «Франкорик продюксьон» (Франция).

Авторы сценария Альфредо Джаннетти, Лео Бенвенутти, Пьеро Де Бернарди, Тулио Пинелли, Пьетро Джерми. Режиссер Пьетро Джерми. Оператор Аяче Паролин. Художник Карло Эджиди. Композитор Карло Рустикелли.

В ролях: Адриано Челентано, Оттавия Пикколо, Саро Урци, Франческа Колуцци, Бенджамин Лев, Назарено Натале, Лючана Турина.

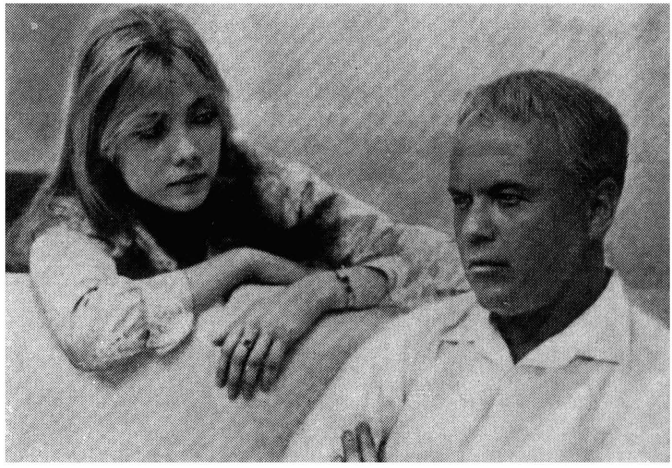
«Господин Крюшо в Нью-Йорке» («Жандарм в Нью-Йорке»), 10 ч.

Производство «Сосьете нувель де синематографи» (Франция).

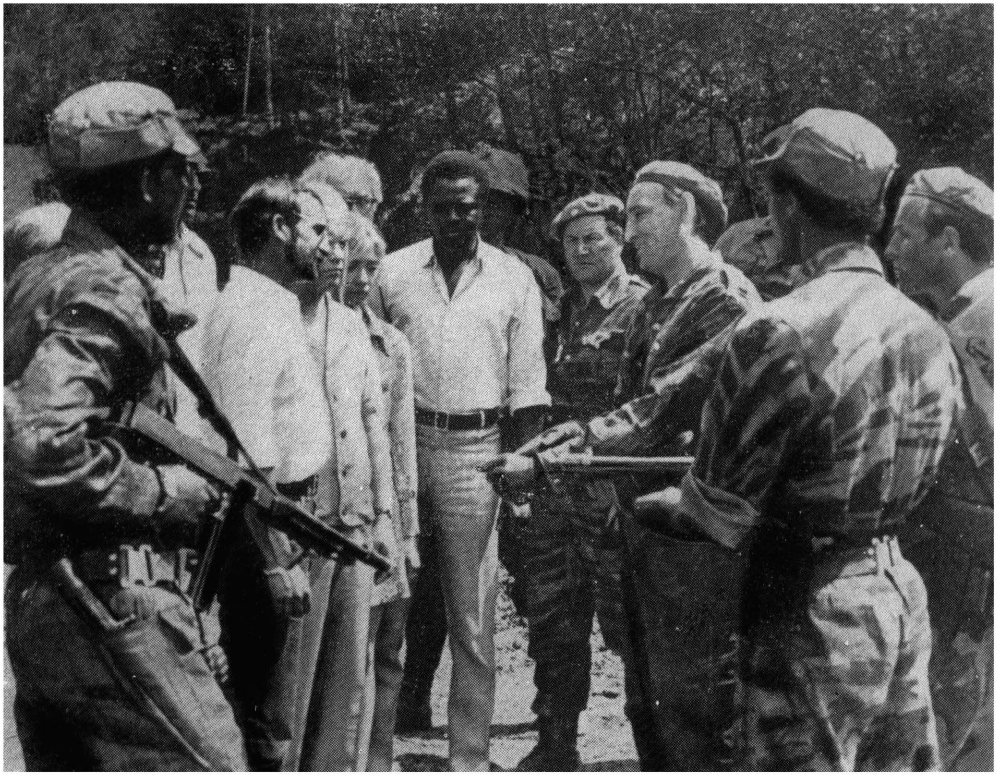
Авторы сценария Жак Вилфрид, Жан Жиро, Ришар Бальдуччи. Режиссер Жан Жиро. Оператор Эдмон Сешан. Художник Сидней Беттекс. Композиторы Раймон Лефевр, Поль Мориа.

В ролях: Луи де Фюнес, Мишель Галабрю, Кристиан Марен, Гроссо, Модо, Ален Скотт, Жан Лефевр, Женевьев Град.

Наташа — Светлана Смехнова,
Смоленцев—Николай Засухин



Кадр из фильма



ИСКУССТВО КИНО 3
1972

В ЧЕТВЕРТОМ НОМЕРЕ ЖУРНАЛА „ИСКУССТВО КИНО“ ЧИТАЙТЕ

СТАТЬИ

А. Караганов. Критика — фильмы — жизнь
Р. Гудайтис. Ступени к новому
Г. Кублицкий. 10 минут: и много и мало
А. Михалевич. О внутренней зрелости художника

РЕЦЕНЗИИ НА ФИЛЬМЫ

«Память», «Молодые», «Николай Амосов»

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО. МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ

Г. Козинцев. Пространство трагедии
Л. Арнштам. Человек, проживший тысячу жизней

ФИЛЬМ НАХОДИТСЯ В ПРОИЗВОДСТВЕ...

Ф. Французов. Там, где строят города... (репортаж со съемок фильма «Градостроители»)

СЦЕНАРИЙ

В. Ежов, В. Жалакявичус. «Это сладкое слово—свобода!» (окончание)

Индекс 70402